

**MARIA VELHO DA COSTA:**  
**Uma poética de *au(c)toria***

Maria José Carneiro Dias

Porto, 2013



**MARIA VELHO DA COSTA:**  
**Uma poética de *au(c)toria***

Tese apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto com vista à obtenção do Grau de Doutor em Literatura Portuguesa, no âmbito do Doutoramento em Literaturas e Culturas Românicas.

Orientadora: Professora Doutora Ana Paula Coutinho Mendes



## **Agradecimentos**

Na ponta final deste percurso que me fez mergulhar na obra de Maria Velho da Costa e nela, e por ela, exercitar um pasmo quase quotidiano e desafiador, mas sempre profundamente reverente, impõe-se uma declaração da mais profunda gratidão à Professora Doutora Ana Paula Coutinho Mendes, minha orientadora neste trabalho.

A sua disponibilidade para ouvir, a sua abertura à discussão e a generosidade com que partilhou comigo o seu tempo foram inestimáveis e transformaram este percurso num exercício de cumplicidade estimulante, que muito apreciei.

Devo também à minha família um profundo agradecimento pelo espaço que desde cedo e sempre soube garantir-me. A ela e aos amigos que acompanharam esta caminhada, agradeço ainda o estímulo, a colaboração e, sobretudo, a paciência da escuta.



## Resumo

A obra ficcional de Maria Velho da Costa emerge de um imbricado e sinestésico entrelaçamento do ouvido, do olhar e da palavra. Atenta à vozeria dos mundos que a envolvem, e apostada em abrir-lhes espaços de enunciação, esta escrita constitui-se num palco do mundo, onde a voz enunciativa se faz legião, em disseminação irrequieta.

É pela importância atribuída à voz, pelo concerto (ou pelo desconcerto) das vozes que povoam esta ficção, que a obra de Maria Velho da Costa se erige em poética de *au(c)toria*, num jogo rapsódico e astuto em que a figura de autor ora reivindica a gestão do processo criativo, ora a delega em democrática distribuição, ora ainda a deixa à rédea solta, em caótica errância.

Seduzida pelo universo dramático e por uma enunciação autorreflexiva e metaliterária, esta ficção insiste em exibir a sua arquitetura e a sua condição de *performance*. Mas nem por isso esta encenação do mundo se abstrai dele. Os territórios subjetivos que as diferentes vozes - que são outros tantos olhares sobre o mundo - vão fazendo surgir são espaços de indagação sobre a vida, onde a qualidade dos afetos se equaciona e o ser humano é instado a repensar-se.

Também aí se problematiza a escrita e a sua ligação à vida. E aí se instabilizam ou se tornam porosas as fronteiras que as delimitam.

## Abstract

The fictional work of Maria Velho da Costa emerges out of an imbricate and synaesthetic entanglement of what is heard, seen or spoken. Closely attentive to the voices of the worlds around it, and always ready to give them enunciation territories, this writing makes itself a world's stage, where the talking subject becomes a talking legion, in restless dissemination.

It's by the great stress laid on the voice, by the arrangement (or the disorder) of the voices inhabiting this fiction that the work of Maria Velho da Costa stands as a poetic of *au(c)thorship*, in a rhapsodic and cunning game, where the authorial agent either claims the ruling of the creative process, or gives it away in democratic distribution or, yet, allows it full and erratic autonomy.

Seduced by the theatrical universe and the self-reflexivity and meta-literary enunciation, this fiction insists on displaying its architecture and its performance-like condition. But even if this fiction simulates the world, it doesn't distract itself from it. The enunciation territories created by the different voices - which are as many glances over the world - give rise to questioning grounds about the human life, where the quality of affection is assessed, and the human being is rethought and invited to reconfigure.

It's also there that writing and life are questioned and put into tense and ambivalent discussion. And it's also there that the boundaries between them are made porous and unstable.





**Nota:** As citações da obra literária de Maria Velho da Costa serão apresentadas no tipo de letra Garamond para as distinguir das restantes citações de apoio contextual e teórico-crítico, suas ou de outros autores e ensaístas. As indicações bibliográficas referentes ao *corpus* de leitura em análise, bem como as relativas às obras não ficcionais publicadas pela autora serão identificadas pelas respetivas iniciais, conforme se indica:

**Ficção:** *O Lugar Comum* – LC; *Maina Mendes* – MM; *Casas Pardas* – CP; *Lúcialima* – L; *Missa in Albis* – MA; *Dores* – D; *Irene ou o Contrato Social* – ICS; *O Amante do Crato* – AC; *O Livro do Meio* – LM (em coautoria); *Myra* – M.

**Não Ficção:** *Desescrita* – Ds; *Cravo* – C; *O Mapa Cor de Rosa* – MCR; *Madame* – Md.



# Índice

<b>Introdução .....</b>	<b>1</b>
<b>I – Da <i>persona</i> e da sua obra .....</b>	<b>11</b>
1 – O lugar de MVC na literatura portuguesa: entre casas e paradeiros .....	13
2 – A (des)irmandade eletiva de MVC .....	31
3 – “Mas quem é o leitor comum que nos pega?” .....	44
<b>II – Pelos meandros da <i>au(c)toria</i> e do (des)concerto de vozes.....</b>	<b>63</b>
1 – Das especulações teóricas à exposição de uma poética .....	65
2 – A voz e o seu estatuto: contributos para uma (in)definição do autor.....	85
2.1 - Da voz e da sua modulação.....	85
2.2 - Que voz tutelar? .....	102
2.3 - Da leitura como construção de uma voz .....	129
2.3.1 – Uma poética de atravessamento textual.....	137
<b>III - A ficção é um palco: “<i>Comme au théâtre</i>” .....</b>	<b>159</b>
1 – O jogo ficcional .....	161
1.1 – Uma escrita dramática .....	161
1.2 – Uma escrita <i>friccional</i> .....	189
1.3. Da figuralidade da ficção .....	199
1.3.1 – A construção dos cenários .....	201
1.3.2 - O recorte e a variação da máscara.....	205
1.3.3 – Os efeitos de voz e o ludíbrio dos nomes .....	214
1.3.4 – O recurso ao inverosímil.....	217
2 – Estratégias para <i>atiçar o vivido</i> .....	221
2.1 – Um realismo do íntimo.....	221
2.1.1 – Fiapos de vida.....	234
2.1.2 – Roteiros de devastação .....	237
2.1.3 – Uma humanidade animal – facetas de um humano em devir .....	256

<b>IV - A arte não é nada à vida?.....</b>	<b>281</b>
1 – Da arte como indagação da realidade .....	283
1.1 – Narrar é fazer acontecer .....	283
1.2 – Das relações entre a arte e a vida .....	299
2 – A (des)proteção do jogo ficcional.....	306
2.1 – Entre o risco ... ..	311
2.2 - ... e o refúgio .....	317
2.3 – <i>O Livro do Meio</i> – um exercício de “sangue e tinta” .....	323
2.3.1 – Potencialidades de uma prosa meândrica .....	324
2.3.2 – Um exercício de <i>escreviver</i> ou de carnavalização? .....	334
2.3.3 – Em busca de uma <i>au(c)tora</i> .....	351
<b>Conclusão .....</b>	<b>381</b>
<b>Bibliowebgrafias .....</b>	<b>393</b>
<b>Índice das obras de MVC citadas.....</b>	<b>431</b>

## Introdução

*Marcha, marcha contra a neve, por vales e ventos, e se a neve te soterrar, paciência, há sempre alguém que apanha os teus pertences e continua Um samovar, um ícone, um cão. Marcha, Myra, um pé atrás do outro, não penses. Voa. Um pé atrás do outro. Como reses que ninguém abate. Nem mortas.*

Maria Velho da Costa

Escritora contemporânea de mérito reconhecido, mas nem por isso acessível ao grande público, Maria Velho da Costa parece reivindicar para si a dura caminhada da sua heroína Myra, “...contra a neve, por vales e ventos”, numa atitude de digna inteireza e obstinação. Escritora eclética, difícil de definir ou de catalogar, tem vindo, desde as suas primeiras obras a estabelecer nelas um diálogo original e fecundo com a tradição literária e cultural portuguesa e ocidental, através de uma tessitura de referências que vão matizando o seu texto de sugestões plásticas, musicais, fílmicas, teatrais ou de remotas imagens ancoradas na memória coletiva. Não será por acaso que admite, pela voz de uma personagem escritora “...estar cansada de impregnação” (CP:383) ou de contraditoriamente observar que “Possuir uma gama de advérbios variegada não é nenhuma bênção, nem pelo contrário” (CP:69), fórmula interessante e autoirónica de aludir à escrita tensional e autorreflexiva que a caracteriza.

A produção de Maria Velho da Costa tem vindo a repartir-se por diferentes áreas: ficção (em contos e romances), crónica, teatro, escrita argumentista e até lírica, embora a autora tenha reconhecido o medo de se aventurar no terreno da poesia<sup>1</sup>. *Da Rosa Fixa* e *Corpo Verde* são, contudo, exemplos cabais de um intenso lirismo e de uma exemplar mestria na articulação da ideia e do seu suporte verbal e rítmico, produzindo uma escrita cadenciada e fluida, germinadora de imagens e de sentidos.

O seu trabalho literário é também revelador da sua observação e escuta do mundo e das outras manifestações artísticas. A sua vertente de argumentista, ao serviço de vários realizadores, diz-nos da sua valorização das artes visuais e cinematográficas<sup>2</sup>, e a parceria com artistas plásticos como Júlio Pomar, Teresa Dias Coelho, Óscar Zarate ou Ilda David, ou fotógrafos como José Afonso Furtado, confirma a sua sensibilidade plástica de que, aliás, alguns exemplos da sua obra são prova evidente<sup>3</sup>.

Mas também ao nível da escrita literária se observa o mesmo espírito de partilha. *Se Novas Cartas Portuguesas* é livro emblemático também ao nível do processo autoral, embora não se tenha tratado de uma escrita a três, mas antes de uma decisão de organização de textos partilhada, o roteiro cinematográfico *Inferno*, escrito em parceria com António Cabrita, e *O Livro do Meio*, romance epistolar concebido e construído em coautoria com Armando Silva Carvalho, atestam a versatilidade e a capacidade de diálogo artístico desta autora.

Manuseando com extraordinária agilidade a língua portuguesa, que a autora admira na sua “formosura e justeza para as coisas do amor, da poesia e da liberdade radical, na justa proporção”<sup>4</sup>, é ao nível da tessitura textual e das opções discursivas que Maria Velho da Costa se constitui escritora singular. A erudição que movimenta e convoca por parte dos seus leitores, quer pelas referências intra, inter e transtextuais que

---

<sup>1</sup> Maria Velho da Costa citada por José Pedro Ferreira, “Um hino ao amor? Algumas notas sobre *Corpo Verde*”, Revista *Textos e Pretextos*, nº 3, (2003), Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, pp.21-26, p.21.

<sup>2</sup> *Vd.* bibliografia (Colaboração cinematográfica, televisiva e teatral).

<sup>3</sup> O diálogo interartístico ao nível dos desenhos e das ilustrações é visível, por exemplo, na banda desenhada de PeF produzida a partir do conto “Pérola e os Porcos”, no desenho de João Cutileiro que acompanha a primeira edição de *O Amante do Crato*, nos desenhos de Óscar Zarate em *O Mapa Cor de Rosa*, ou nas ilustrações de Ilda David inseridas no romance *Myra*. Ao nível da fotografia, Maria Velho da Costa colaborou com José Afonso Furtado para a produção da obra *Das Áfricas*. Participou ainda, explorando o sentido da visão, na abordagem que vários escritores portugueses empreenderam sobre a alegoria dos sentidos representada no conjunto de tapeçarias medievais “A dama e o unicórnio”.

<sup>4</sup> Maria Velho da Costa (2003), in Revista *Textos e Pretextos*, nº 3, afirmação da autora na sua alocação aquando da cerimónia de entrega do Prémio Camões, na abertura da IV Conferência de Chefes de Estado e de Governo da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa, Brasília, 31 de Julho de 2002, p.4.

vai tecendo, quer pelo exercício de uma escrita frequentemente imbricada e íngreme, tem vindo a limitar o seu público a uma estreita faixa de leitores treinados ou a um núcleo de estudiosos/críticos literários que nos seus textos encontram amplo terreno de análise. Como bem observou Ana Cláudia Coutinho, a obra de MVC “incita quer à ativação da memória de leituras anteriores, quer à realização de leituras posteriores – visando sempre uma mais profunda ‘decifração dos dentros’ (CP:183) do texto”<sup>5</sup>. A este como a tantos outros níveis, a obra de Maria Velho da Costa é simultaneamente catalisadora de referências e instigadora de novos percursos, o que a faz constituir-se num poderoso motor de ativação e de regeneração cultural, literária e linguística.

Ler Maria Velho da Costa é, frequentemente, desbravar caminhos sinuosos e vertentes escarpadas. A sua escrita é assumidamente íngreme, como faz questão de frisar no texto de abertura de *Cravo*: “(...) se eu escrevesse de escrever não escreveria para ser entendida. Há para isso os correios, telégrafos e até falar” (C:12).

Este entrincheiramento numa escrita espinhosa e num universo literário oscilante de vozes e de plataformas narrativas, de que é cabal exemplo o romance *Missa in Albis* e onde “confundir é a única regra que convém” (MA:125), parece, no entanto, estar a ceder gradualmente na produção pós ano 2000. E a própria autora, sempre de olhos postos no seu processo de escrita, em perscrutação apertada, parece prever ou desejar, já em meados dos anos 70, o apelo do desabrochar noutras configurações textuais menos íngremes: “Que um dia hei-de dar uma história como uma magnólia, aberta, grande, branca, toda bem ligada, uma harmonia. Mas não é promessa segura” (C:12).

A aposta que fez na variância como estratégia de *sobrevivência mutante* (C:81) forneceu a Maria Velho da Costa o impulso *descentrador* que lhe tem permitido manter-se apenas fiel “ao vínculo sublime” da “própria fala”, sempre operando “deslocações ávidas” (CP:348) por uma necessidade de diferenciação que vem de longe, o que não oblitera nem diminui a acutilância do seu olhar sobre o mundo, nem o desenvolvimento de afinidades eletivas que, sem a condicionar, fecundam a sua obra.

O conceito de deslocação ou de descentramento tem acompanhado algumas das formulações sobre o pós-modernismo, no sentido da questionação das bases de qualquer certeza, seja ela de ordem histórica, referencial ou subjetiva, e de quaisquer padrões de

---

<sup>5</sup> Ana Cláudia Marques Maurício Coutinho (2005), *Arquétipos revisitados em Casas Pardas de Maria Velho da Costa*, Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, p.11.

juízo. Neste sentido, o pós-modernismo corresponderia não tanto a uma desintegração ou a um declínio negativos da ordem e da coerência, mas sobretudo a um impulso desafiador do próprio conceito através do qual estas são encaradas, o que conduz naturalmente à consideração da noção de um centro e ao necessário e subsequente afastamento desse centro numa lógica de equacionamento de limites ou de margens (Hutcheon, 2002:57), numa assunção de que qualquer ordem criada é sempre uma construção humana e não uma ordem naturalmente pré-concebida (*idem*:41-42). Jacques Derrida sentirá necessidade de explicar que não se trata de rejeitar o valor do centro em favor do lateral ou do insituável, mas o de manter uma dinâmica de questionação, uma espécie de latência reformuladora: “I didn’t say that there was no center, that we could get along without the center. I believe that the center is a function, not a being – a reality, but a function. And this function is absolutely indispensable” (Derrida, *apud* Hutcheon, 2002:60). O “ex-centric” e o “off-center” (Hutcheon, *idem*:41) designariam, assim, na perspectiva de Linda Hutcheon, o impulso de recusa de uma qualquer certeza ou cristalização, e o caráter definitivo de qualquer circunstância sociocultural ou historicamente definida, em favor de um processo de problematização permanente, que teria o seu veículo de expressão textual na multiplicidade de vozes e de pontos de vista na ficção. Estas concepções, em que a ensaísta reconhece um rasto de desestabilização modernista, foram condensadas nos termos “multi-ringed circus” e “wandering point of view” (*idem*:61), que serão várias vezes movimentados neste trabalho, e ilustram fenómenos decorrentes quer da oscilação ou da indeterminação das fontes enunciativas, quer da concepção de narradores que deliberadamente manipulam a focalização e estabelecem no texto focos de tensão problematizantes. Estas estratégias naturalmente determinam um afastamento da racionalidade cartesiana na perspetivação do mundo em favor da manutenção de uma visão crítica e distanciada, com focos de perspetivação sempre alterados.

Se a postura ficcional e discursiva de Maria Velho da Costa aponta para uma permanente questionação da ordem em rejeição de quaisquer univocidades, o que poderá ser consentâneo com algumas formulações pós-modernistas e desconstrucionistas, o exercício de variância e de deslocação que nas suas obras se opera é, no entanto, muito mais devedor de uma herança modernista de arrojo (tantas vezes provocatório), de inconformismo e de experimentação. Este impulso revolucionário é tão mais evidente quanto na sua escrita se fazem conviver géneros,



línguas, tonalidades discursivas e enunciações híbridas e polifônicas, sempre transgressoras e como que em permanente processo de construção ou de evolução. Este aparato, que confere aos textos uma configuração fragmentada e por vezes estilhaçada, coaduna-se com processos que lembram o interseccionismo, que estaria agora a ser praticado em moldes muito mais abrangentes, mantendo nos textos uma dinâmica permanente de travessia e de atravessamento, numa lógica que agrega um movimento de ação direta do texto que se move, que busca e *se* busca, e um outro de hospitaleira recetividade, que se abre a interferências de toda a ordem, nomeadamente, por exemplo, através da importância que a intertextualidade adquire na escrita desta autora. O fenómeno de convocação de outros textos, e portanto de outras vozes, provoca um efeito de distanciamento reflexivo e de fulguração de sentidos, pela inseminação que o material acolhido opera no texto, fazendo este desabrochar ou abrir noutras plataformas de leitura ou em plataformas dialogantes, ao mesmo tempo que atualiza as referências convocadas.

O diálogo, às vezes irónico ou até paródico, que a autora sempre estabeleceu com todas as tendências literárias e estéticas em geral abona em favor da sua aposta *ex-cêntrica*, pois esse diálogo nunca significou o alinhamento numa qualquer vaga *mainstream*, ou em filiações de qualquer natureza. Esta postura, que a autora reconhece ser penalizadora em termos de receção à sua obra, tem-lhe porém evitado “o compromisso que mói” (C:178) e tem-lhe assegurado uma *sã* mas tensa convivência entre uma autonomia rebelde e uma hospitaleira atenção ao movimento do mundo e às formas com que a arte tem vindo a dialogar com ele. Este tipo de dialogismo aposta igualmente na relação, na miscigenação e no cruzamento de atitudes e de formas artísticas que, nunca provocando um efeito compósito de simples acumulação de características, que negaria a atitude de *work in progress*, de *latência*, aposta numa simbiose ou travessia de heterogeneidades, que é afinal a essência do estado latente associado ao devir, teorizado por Deleuze e Guattari (1980).

O conceito de deslocação, utilizado aqui sobretudo no sentido de variância, subjaz, pois, a toda a escrita de Maria Velho da Costa, o que determina que ele vá ser operacionalizado ao longo deste trabalho. Nos vários tópicos tratados se lhe fará referência e se mostrará de que forma o descentramento aí é operado. Cumpre, porém, esclarecer, que o conceito de variância deve ser entendido em MVC numa aceção muito mais lata do que aquela que se restringe apenas à consideração de impulsos

experimentalistas e pulverizadores de géneros, de categorias narrativas, do discurso, da frase e da palavra, amplamente estudados em alguns dos trabalhos sobre a obra da autora e que não cabe tratar no âmbito desta análise, embora, como se verá, se lhes faça obrigatória e circunstanciada referência sempre que a natureza dos pontos tratados o torne pertinente e esclarecedor. Conviria, aliás, abarcar esses desvios sob a designação que a própria autora usa, a dos “códigos dissonantes” (C:80), e deixar então que os termos variância, deslocação ou descentramento designem antes as suas opções pelo “discurso do outro imaginário, do outro possível, do outro eu, dos outros outros” (C:80) embora, obviamente, os códigos dissonantes sejam muitas vezes uma extensão ou a figuração linguística de um qualquer descentramento de perspetiva.

Na presença e na configuração desse *outro* que emerge na escrita radica um dos conceitos operativos basilares da poética de Maria Velho da Costa, que é a questão da autoria, e que serve de principal fundamento a este trabalho. É da articulação (ou da desarticulação) das vozes que povoam os textos, e da forma como o texto constantemente se reequaciona e desmantela as categorias da narrativa, se diz, desdiz ou rediz, em proliferação e dramaticidade enunciativas, que se vão oferecendo ao leitor pretextos de reflexão sobre o estatuto da entidade autoral e sobre a forma como essa entidade se vela ou se desvela, se nega ou se impõe em jogos ludibriantes e engenhosos, mas sempre tensos e autorreflexivos.

O exercício de escuta do mundo e da vida a que MVC se entrega transforma os seus textos em “câmaras de ecos”<sup>6</sup>, repositórios vivos e inquietos do que o “sétimo sentido que é o ouvido-dizer” (CP:11) vai captando, e que vai produzindo uma *escrita auditiva*, como reconhece a própria escritora. Ao esclarecer que “O processo de escrita não é só a escrita, é tudo o que se processa em nós”, Maria Velho da Costa acrescenta: “A escrita é, e não é, pensar. A palavra que me ocorre é ‘auditivo’. A partir de certa altura é como se ouvisse vozes”<sup>7</sup>. É pois a partir da presença e da natureza dessas vozes que emergem nos textos que aqui se tentará esclarecer de que forma *um autor se faz ator*, emprestando a sua capacidade linguística, plástica e modalizante às vozes que nele falam ou que de todas as partes o assaltam, reivindicando o seu direito à expressão.

---

<sup>6</sup> Luísa Costa Gomes, “Casas, e os barulhos da língua que há dentro delas”, *Manual de Leitura* sobre a representação de *Casas Pardas*, produzida pelo Teatro Nacional de S. João, no Porto, entre 6 e 23 de dezembro de 2012, p.10.

<sup>7</sup> “Maria Velho da Costa – Uma flor no deserto”, entrevista à autora conduzida por Tiago Bartolomeu Costa, com fotografias de Rui Gaudêncio, publicada no caderno 2 do Jornal *Público* no dia 13 de janeiro de 2013, p.22.

A obra ficcional de Maria Velho da Costa é, de facto, indissociável de um trabalho sobre a voz (mas também sobre o olhar), dada a primazia à enunciação e à proliferação das fontes enunciativas que mesclam as suas obras de uma intensa dramaticidade e as enchem de ditos e de ecos, em vários registos e muitas vezes em várias línguas, mas também a povoam de imagens, de sombras e de planos que se cruzam e se sobrepõem. A convivência nas obras de MVC de configurações do mundo consentâneas com uma realidade de senso comum, com elementos de outra natureza que se colocam do lado de uma visão transfiguradora dessa realidade, constitui um exercício de imaginação produtiva que desloca o texto, e o pode inseminar de sugestões mágicas, oníricas, místicas ou alucinadas. Aí se incluem as verbalizações associadas ou os estados psicopatológicos de algumas personagens, aliás intimamente ligados ao pendor para a psicanálise e para o discurso inconsciente comuns em muita literatura descentrada, pela capacidade que essas figurações têm de instabilizar e desestabilizar o discurso, e de desviar para configurações subjetivas múltiplas e desreguladas. De facto, a criação destas personagens legitima o manuseio de um vocabulário atinente à psicologia clínica (o da perturbação e o da sua contextualização especializada), dotando o texto de um material altamente funcional que potenciará situações de desvio, de mutações, de divagações e de nomadismos vários. O texto torna-se assim um espaço de uma intensa (e por vezes confusa) vozeria, um lugar de dissonâncias, de desníveis, e de esquinas afiadas onde muitas vezes o fio da leitura se quebra apenas para se converter em audição ou visualização de *happenings* inusitados onde as vozes ou as imagens irrompem e o humano se mostra, vários, polifónico, divagante e tantas vezes disrupto ou devastado, como na vida.

E a vida é, afinal, a matéria de que se ocupa a ficção de MVC. Autora apostada em indagar e em conduzir à indagação sobre o que “nos comove e move para onde” (C:11), e centrada sobretudo na vivência dos afetos, Maria Velho da Costa fabrica *um mundo do texto* que é simultaneamente *um texto do mundo*. Esbatendo e *desrealizando* muitas vezes, e através de diferentes estratégias, os contextos ficcionais onde coloca as suas personagens, numa relação sempre tensa com a questão do referente, nem por isso as suas obras abdicam de um intenso realismo que perspectiva o mundo e o faz emergir através da criação de territórios de subjetivação e da variação das posições-sujeito nos textos. O seu texto é, por isso, ele próprio um mundo que vai sendo *fabricado* e *montado* à medida da irrupção, da captação ou da construção das vozes que se vão

corporizando em figuras, máscaras ou títeres, que vão protagonizando jogos dramáticos sempre *friccionais*, pela mescla permanente entre o registo ficcional e narrativo, e uma tentação irresistível para a enunciação e para a metaliterariedade.

Numa escrita que dialoga em permanência com o teatro, consigo própria e com outras manifestações artísticas, e onde Maria Velho da Costa encena contextos de vida frequentemente devastados e marcados por disfunções afetivas que têm vindo a colorir sombriamente a sua ficção, a escritora parece não ter ainda, porém, encontrado um terreno de conciliação onde vida e arte se harmonizem e dialoguem sem tensão. As suas obras constituem, neste aspeto, uma verdadeira arena onde se esgrimem os mais diversos argumentos sobre a natureza das relações entre a arte e a vida, e onde as diferentes e variadas instâncias enunciativas se digladiam numa polémica sempre tensa e ambivalente sobre os méritos e os deméritos da ficção, e sobre a forma como ela pode constituir-se num jogo onde o autor se (des)protege.

Assim, tidas em conta aquelas que se afiguraram como as questões mais pertinentes no contexto de uma abordagem ao que constitui o *corpus* deste trabalho - o conjunto da ficção de Maria Velho da Costa - que são a questão da autoria e, dela decorrente, a natureza das relações entre a arte e a vida, este trabalho procura, numa primeira parte, situar e enquadrar a produção da autora no panorama literário da ficção portuguesa desde a década de 60, altura em que começou a publicar, e averiguar da forma como a sua natureza eclética e *irrequieta* viriam a marcar-lhe a singularidade, destacando algumas das figuras que fazem parte da sua galeria literária eletiva. Aí se caracterizarão também os valores que norteiam a sua escrita e a sustentam ainda como um instrumento vibrátil contra o facilitismo estupidificante e as relações castradoras do poder. Porque se pretendeu com este trabalho abrir novos trilhos de análise sobre o conjunto da obra ficcional desta autora, até à data e do que se conhece apenas estudada parcelarmente, entendeu-se dever rastrear a receção à sua obra e as motivações que têm estado subjacentes aos estudos que sobre ela se produziram, numa tentativa de tornar mais clara a motivação que subjaz a esta tese.

Numa segunda parte, e considerada a importância de que se reveste a voz na produção ficcional de Maria Velho da Costa, abordar-se-á a sua obra como uma poética de *au(c)toria*, e a forma como o trabalho de modulação da voz enunciativa permite configurar diferentes cenografias autorais, que permitem encarar a sua obra como

intrinsecamente dramática. Assim se explica que no intitulado da primeira parte se tenha já optado pelo termo *persona*, para desde logo sugerir a dramaticidade que impregna esta escrita e confere à sua autora um estatuto de figuração discursiva, de máscara ou sujeito cénico instado a desempenhar diferentes papéis. Os termos latinos *auctoria* e *auctor* que se movimentarão na segunda parte implicam considerar também, por vezes, o termo *actor*, com a manutenção do *c* mudo e em infração das regras do novo acordo ortográfico, para se permitir o trânsito semântico entre um *autor* que é também, e sobretudo, um *actor*.

A partir da gestão ou da desregulação das vozes, da sua capacidade moldável ou impositiva se analisarão, na terceira parte, as estratégias conducentes à dramaticidade enunciativa desta escrita. Pela análise à sua natureza simultaneamente dramática e *friccional* que conduz à exibição duma ficção concebida como simulacro, se mostrará como, não obstante o aparato lúdico e a exibição dos bastidores da criação literária, nunca se cortam os fios de ligação à vida e se constrói um *texto do mundo* através da criação de espaços de subjetivação de um intenso realismo onde o humano se debate, se abisma e se procura em novas realizações.

A quarta parte fecha o ciclo, equacionando o poder da palavra - e o da ficção em particular - de criar realidade e de, nesse movimento, competir ou se confundir com a vida. Aqui se aferirá da tensão criada por uma ficção predominantemente enunciativa, autorreferencial e autoirónica que torna porosos os canais que ligam a escrita à vida e abrem brechas por onde uma entidade autoral empírica se insinua. Partindo então da argumentação sempre tensional que vacila entre uma escrita ficcional encarada como risco e outra diametralmente oposta que a tem como porto de abrigo de um autor, tratar-se-á a forma como *O Livro do Meio*, assumindo-se como escrita produzida com “sangue e tinta”, corporiza essa equação e se oferece em exemplo de (des)proteção da ficção.

A sustentação teórica de que se fazem acompanhar as diferentes reflexões surge exatamente nesse estatuto, o de sustentação, atendendo a que a abordagem que se fez partiu sempre da leitura dos textos de Maria Velho da Costa, das questões que eles foram suscitando e dos tópicos que, sendo transversais à sua obra ficcional, se impuseram como trilhos a desbravar e a requerer um horizonte teórico para simultaneamente os equacionar e problematizar, de molde a tornar a análise textual mais produtora.

Nesse trabalho de enquadramento, tiveram ainda lugar de relevo os textos cronísticos da própria autora, frequentemente metaliterários e autorreflexivos, e foram também aduzidas algumas das suas intervenções no âmbito de entrevistas à comunicação social.

De resto, muita da bibliografia consultada, literária ou ensaística, terá servido também à autora, tidos em conta os ecos que povoam a sua obra e o seu reconhecimento da “compulsão de ler textos teóricos, antes, durante e depois do processo de escrita”<sup>8</sup>. O arsenal teórico que subjaz a algumas das suas criações, e que será devidamente esclarecido ao longo deste trabalho, é vasto e multidisciplinar, atravessando áreas como a da teoria literária, por exemplo no que concerne às questões sobre autoria e receção, a da linguística, como é disso exemplo a reflexão sobre os pronomes pessoais, a da estética, que sobrevém na questionação sobre o estatuto da arte e o tipo de relações que estabelece com a vida, a da história e a da crítica literárias, no esgrimir de argumentos sobre a referencialidade ou o autotelismo da obra literária, as da psicologia e da psicanálise, na figuração de estados psicopatológicos ou nas variações linguísticas que os esclarecem ou são a sua extensão.

Numa autora que desenvolve um trabalho de escuta constante e exigente de si e dos outros, a leitura só poderia, aliás, impor-se como atividade constante, quer para a escritora salvaguardar a sua singularidade, quer para poder, como afirma uma das personagens de *Missa in Albis* “subsistir ao exercício da influência, até de mim” (MA:416-417), quer ainda para ir autoavaliando o seu desempenho: “apertou-se-me a alma a ler-me a mim. Nunca mais me chego aos calcanhares...” (MCR:140). Na teia tensa e ambivalente que entretece entre os seus textos e o mundo, e que mantém ativa a aposta que fez numa literatura que *atiça o vivido* (MCR:210), Maria Velho da Costa assegura, na literatura portuguesa, a sua quota-parte da excelência de que fala Agnès Levécot:

(...) le roman portugais du dernier quart du XX siècle excelle dans l’alliance entre fonction mimétique et fonction poétique. Car l’œuvre ne reflète pas seulement son temps mais, comme l’affirme Paul Ricœur, «elle ouvre un monde qu’elle porte en elle-même» (Levécot, 2009 :261).

---

<sup>8</sup> Cláudia Coutinho e João Ribeirete (2003), “A leitura na escrita”, entrevista a Maria Velho da Costa, Revista *Textos e Pretextos* nº 3, Centro de Estudos Comparatistas, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, pp. 46-53, p. 48.

## I – Da *persona* e da sua obra

### ESCRITOR PORTUGUÊS. PROFISSÃO?

(...) E é nesses dois eixos – o da busca de sentido e o do reconhecimento dela como válida pelos outros – que se começa a poder apertar a gosto o gargalo esganado dos dois termos: escritor e português. Aqui e agora.

Maria Velho da Costa





## 1 – O lugar de MVC na literatura portuguesa: entre casas e parapeiros

Não sei se sou escritora. Não me há estatuto de especialidade que sossegue. Sei que foi nesta língua que resisti ao que até hoje pretendeu colonizar-me o sentir e o pensar, acaso sem que o conseguisse.

Maria Velho da Costa

A abordagem que se decidiu empreender sobre a obra ficcional de Maria Velho da Costa não podia deixar de ser enquadrada, em geral, no polissistema (Even-Zohar) literário português em que surge e se desenvolve. A contextualização que agora se faz, e que abrange seis décadas de literatura portuguesa, visa estabelecer o quadro geral do discurso narrativo em que MVC se moveu e foi sobressaindo, e pretende esclarecer até que ponto a sua obra corporiza uma evolução das linhas de força do romance contemporâneo em Portugal.

Na sua obra *A novelística portuguesa contemporânea*, cuja primeira edição é de 1977, Álvaro Manuel Machado define a contemporaneidade como um

Movimento de absorção momentânea de muitos elementos dispersos de toda a cultura dum país na sua relação com culturas estrangeiras, passadas ou presentes. Mas também, talvez sobretudo, movimento (particularmente no que diz respeito à novelística portuguesa, e isto desde Alexandre Herculano) que tende a centrar-se numa interrogação sobre a razão de ser de Portugal no mundo, um Portugal sucessivamente decadente e regenerado ciclicamente. (Machado, 1984:8)

Acrescentará depois que o romance português contemporâneo é o que, sobretudo a partir dos anos cinquenta, “tendo-se libertado de um certo psicologismo europeu e do doutrinário neo-realista abre caminhos diversos a partir de uma atitude essencialmente crítica e mesmo de auto-crítica” (*idem*:24). A perspectiva de Maria Alzira Seixo sobre o contemporâneo acrescenta-lhe uma componente maior de captação e de expressão subjetiva do mundo, fazendo sobressair a forma como o discurso pode criar territórios de subjetivação a partir dos quais uma visão do mundo se configura e se baliza: “ (...) o contemporâneo é o que está connosco, coextensivo à nossa percepção do mundo e à nossa fala, assimilável ao nosso estatuto subjetivo e delimitador do espaço-

tempo que ocupamos. Susceptível, pois, de medir-se a partir de nós” (Seixo, 1986:169). Atenta ao mundo, transportando-o para os seus romances através de uma paleta variada de personagens que o perspetivam em fulguração caleidoscópica e polifónica, sempre filtrada por uma intensa subjetivação e por um controlo apertado das formas de dizer, Maria Velho da Costa é bem exemplo da contemporaneidade que Álvaro Machado e Maria Alzira Seixo tentaram definir.

A romancista entra no universo da grande ficção portuguesa em 1969, com o romance *Maina Mendes*, embora tenha publicado já em 1966 a coletânea de contos *O Lugar Comum*. A obra *Maina Mendes* faz-se notar de imediato, não só pela coincidência de ser publicada no mesmo dia que um outro romance marcante, *A Noite e o Riso*, de Nuno Bragança, mas sobretudo pelo que ela representa de inovador ao nível da linguagem e da construção ficcional. De formas diferentes, os dois romances são emblemáticos da consolidação de um fenómeno que Eduardo Lourenço caracterizara como *Nova Literatura*, num ensaio de 1966<sup>9</sup>. Aí, o ensaísta congratulava-se pela emergência de uma literatura herdeira da desenvoltura de Álvaro de Campos, que teria eclodido entre os anos de 53 e 63 e que o ensaísta caracterizava nestes termos:

Há uma *saúde* literária, uma seiva, um gosto, um «optimismo» linguístico na nossa Nova Literatura que não são comuns em nenhuma das grandes literaturas contemporâneas cujo grande tema é a desmontagem e a contestação ao nível mais radical, o da linguagem mesma – do que a literatura foi ou quis ser. (Lourenço, 1966:258)

De facto, estes dois romances corporizam um movimento literário marcante que seguirá o seu curso e se acentuará ao longo dos anos setenta, num impulso reflexivo e transformador que conduzirá a um desabrochar de experimentalismos de várias ordens. Esta nova vaga, de tendência inovadora e turbulenta pela forma como desmantela os pilares em que assentava a ficção portuguesa, sofrerá influências do *nouveau roman* teorizado e levado a cabo por autores como Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet, Jean Ricardou ou Michel Butor, apostados em romper com a categorização tradicional do romance e em implementar experiências estéticas num frenesim de busca de novas formas. A acrescer a esta tendência, também o estruturalismo francês (ou os estruturalismos, dada a diversidade dos seus matizes) virá influenciar a conceção

---

<sup>9</sup> “Uma literatura desenvolta ou os filhos de Álvaro de Campos”, publicado inicialmente na revista *O Tempo e o Modo*, nº 42, de outubro de 1966 e posteriormente na coletânea de ensaios *O Canto do Signo – Existência e literatura*, de 1993, publicada pela Editorial Presença.

romanesca, trazendo-lhe um outro olhar sobre as estruturas linguísticas e induzindo a uma “desmontagem analítica do texto” (Cordeiro, 1997:115), movimento de que Levi-Strauss, Roman Jakobson, Barthes, Derrida e Lacan se fazem representantes. Neste movimento de dismantelamento do género ganharão progressiva importância os conceitos de autorreferencialidade e de intertextualidade, a que se aliará um novo culto da ironia (sobretudo da autoironia) e do jogo intelectual, fatores que implicarão naturalmente um novo posicionamento face ao horizonte de receção das obras e exigirão leitores mais atentos e competentes, chamados a ativar o seu acervo cultural e metaliterário.

A viragem importante que esta década protagoniza sente-se sobretudo ao nível da conceção de representação e de uma prática de variados experimentalismos, embora não se deva excluir também e simultaneamente um movimento de continuidade pois que, como explica Isabel Allegro de Magalhães, não se pode falar nesta fase da existência de um romance «puro», isentado de mesclas de várias tonalidades:

(...) poder-se-á afirmar que muita desta escrita denota uma confluência de elementos diversos e de alguma maneira elabora um sincretismo específico de um período com contornos próprios. Assim, várias das obras «experimentalistas» integram uma tonalidade existencialista, ou uma «lógica» surrealista, na construção do discurso e na linguagem, tal como outras, inseridas no patamar do realismo social, têm características evidentes de experimentalismo na narrativa e na linguagem, como ainda as de pensamento existencialista se mostram sensíveis a problemáticas sócio-políticas. Existem também obras que não é fácil relacionar com qualquer destes paradigmas; literatura essa que vive duma procura individual visivelmente desligada de intenções experimentais ou de correntes claramente identificáveis. (Magalhães, 2002:368)

A mesma posição é defendida por Silvina Rodrigues Lopes, quando afirma, a propósito da ficção portuguesa que marcou a década de cinquenta, que “a ficção literária que reivindica a sua pertença a uma dada corrente ou a ela habitualmente se associa não se acomoda nunca inteiramente a princípios e cânones” e que será mais correto falar antes de “textos que, inscrevendo-se em determinados códigos, deles se afastam e adquirem nesse movimento a dimensão singular que permite que os tomemos como literários” (Lopes, 2002:326).

O fio de continuidade que se pode procurar nestes dois decénios estabelece-se sobretudo com o modernismo das primeiras décadas do século XX, pela abolição ou redimensionamento dos pressupostos em que assentava o edifício romanesco, como a construção da personagem, o perfil e funções do narrador, e a forma como a própria

intriga se subalterniza em favor da perspetivação do sujeito sobre o mundo. Tempo e espaço diluem-se ou confundem-se, esbatendo ou eliminando as relações de causa-efeito e, nesse movimento, fragmentando a narrativa que perde, muitas vezes, a sua coerência interna, sem que isso se apresente, no entanto, como falha “mas antes como desafio à construção da coerência pelo leitor” (Magalhães, 2002:372). A criação literária é concebida como fabricação de sentidos que no texto e pelo texto se opera, através de um trabalho de montagem e de elaboração, que incidirá sobre o texto, a narrativa, o discurso, a linguagem (*idem*:373), e que estabelecerá frequentemente um diálogo intertextual e interartístico que dota as obras de um alcance muito mais vasto e lhes confere dimensão universal.

É neste enquadramento que surge *Maina Mendes*, romance que Isabel Allegro destaca pela linguagem “trabalhada, explorada, nas suas latentes possibilidades sonoras e expressivas” e pelo trabalho de articulação de “múltiplas intertextualidades” que são reveladores de uma “sedimentação cultural variada e profunda” e de uma “atitude irónica ou simplesmente lúdica” (*idem*: 384). Não surgem pois, por acaso, as afirmações de Álvaro Manuel Machado. Diz este crítico que ao ler *Maina Mendes*:

Pensa-se em Proust (e também em Agustina Bessa-Luís), pela elaboração metafórica ligada à evocação da infância, pela onipotência de uma memória que revela a «poética do espaço» e que une secretamente sons, cheiros, cores, sabores. (...) Mas seria um Proust que tivesse lido Lacan, Genette ou Kristeva e não Bergson, um Proust que desfibrasse, para lá da mística da memória, as causas e os efeitos da aprendizagem e do desenvolvimento da fala, dos seus complexos significados afectivos e também das suas relações sócio-psíquicas com a escrita, esta prolongando indefinidamente aquela:

«O poder dito catártico ou energético da fala e, mais latamente, dos seus onipotentes interstícios e alicerces, os factos humanos» (MM:133). (Machado, 1984:98-99)

A postura que o romance *Maina Mendes* arvora é a de uma atividade literária encarada como labor artesanal, como atividade de laboratório onde se faz nascer uma escrita que recusa imposições e modelos narrativos e discursivos rígidos ou pré-concebidos, na senda de um refrescamento da ficção portuguesa que, indo nutrir-se do impulso inovador que Raul Brandão tinha anunciado no início do século XX, se sabe também devedora do terramoto linguístico, contestatário e subversivo, de Álvaro de Campos, mas vai igualmente beber à sumptuosidade e ao engenho linguístico barrocos. Solta dos limites ideológicos da literatura comprometida, mas nem por isso distanciada do mundo (*Maina Mendes* é uma pedrada no charco português machista e conservador),

a ficção pode enveredar agora pelos caminhos de uma liberdade total da criação estética, que Maria Velho da Costa percorre sem preconceitos nem entraves. Exemplo de uma escrita densa e plural que concilia uma expressão tensa e contida com um fulgor encantatório da palavra onde se sente um gosto barroco na sedução pelo desenho da palavra, este romance deixa-se atravessar também por uma tensão estrutural que desassossega a escrita e lhe vai abrindo brechas por onde se infiltra um impulso desestabilizador do discurso, a fazer parceria com a força socialmente contestatária de Maina.

*Maina Mendes* é ainda representativo da erupção de uma escrita feita por mulheres que se foi impondo desde os anos cinquenta no universo ficcional masculino, de voz “impositiva, linear, monótona” (Barrento, 2009:92), com autoras como Ilse Losa, Luísa Dacosta, Fernanda Botelho, Irene Lisboa, Maria Judite de Carvalho e, sobretudo, Agustina Bessa-Luís, e que seria depois reforçada com as participações de Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta, Maria Gabriela Llansol, Yvette Centeno ou Teolinda Gersão, entre outras. Aliás, Maria Velho da Costa encontrará na escrita de algumas destas autoras afinidades que serão marcantes no seu próprio percurso.

A designação de *escrita feminina* com que às vezes se titula a produção literária feita por mulheres tem vindo a ser pretexto para alguma discussão, sobretudo quando, impropriamente, essa designação se confunde com *escrita feminista*. A própria Maria Velho da Costa faz questão de afirmar não saber o que é a escrita feminina, como deixa claro numa entrevista concedida ao jornal *Público* em janeiro de 2013:

(...) Não sei o que é escrita feminina. Acho que há temáticas e tratamentos de temáticas que obviamente só podem ser femininas. Mas haver uma escrita feminina, não sei o que isso quer dizer. Já foram feitos estudos que dizem, por exemplo, que a virgulação e as pausas são femininas. E há atitudes a esse respeito muito fortes. Mas a escrita feminina existe em oposição a quê? Pode haver um texto que é claramente feminista na defesa dos seus temas. (...) Há pessoas e movimentos feministas muito sofisticados que declaram que há uma escrita que é feminina. Eu acho que é feminina se for escrita por mulheres e acabou. Dizer que aquela escrita só podia ser feminina, não faz sentido.<sup>10</sup>

Segundo a autora, este tipo de catalogações tende a ser redutor e a condicionar a perspetivação e a leitura da obra, como aliás acontecerá com a publicação de *Novas Cartas Portuguesas*. À pergunta da revista *Textos e Pretextos*, “E considera-se uma escritora feminina ou feminista?”, Maria Velho da Costa respondera já em 2003:

---

<sup>10</sup> “Maria Velho da Costa – Uma flor no deserto”, Caderno 2 do *Público*, *loc. cit.*, pp.26-27.

Essa é uma questão que surge sempre inevitavelmente – principalmente depois de *Novas Cartas Portuguesas*. Feminista, no sentido de não haver nenhum direito da mulher que eu não esteja interessada em ver defendido, isso é evidente que sou. No entanto, não sou uma feminista militante, ou seja, não pertencço a nenhuma organização que trabalhe pelos direitos da mulher. Por outro lado, sou uma escritora a escrever. Ninguém que é homem ou mulher, que é escritor ou escritora, escreve numa tábua rasa, ninguém escreve em cima do nada. Cada qual começa a escrever de acordo com os condicionamentos que conhece na cultura a que pertence. Mas há quem tenha reflectido muito nestas questões, em termos teóricos, como a Isabel Allegro de Magalhães. Alguns autores demonstraram que os textos escritos por mulheres têm outro tipo de pontuação e de temática. No entanto, depois vêm as excepções, que são quase sempre as mesmas: Proust, Virgínia Woolf, Marguerite Yourcenar.<sup>11</sup>

*Maina Mendes* representa já, a vários níveis, o ensaio de uma nova forma de construção ficcional, mas sobretudo o exercício de uma escrita, *deslimitada*, para usar uma expressão que Fernando Coimbra aplica à linguagem de *Irene ou o Contrato Social* (Coimbra, 2000:369), que se constitui em exemplo claro e altaneiro de contestação, quer em termos de padrões socioculturais, quer ao nível da construção narrativa, das opções enunciativas e da mestria no uso da língua. Se este movimento vinha já sendo anunciado desde a década anterior através de nomes como Augusto Abelaira (*A Cidade das Flores*, 1959), José Cardoso Pires (*O Anjo Ancorado*, 1958), Carlos de Oliveira (*Uma Abelha na Chuva*, 1953) e Fernanda Botelho (*Ângulo Raso*, 1957 e *Calendário Privado*, 1958), que foram protagonizando uma escrita inconformista e desenvolta face a arquétipos morais, éticos, literários e linguísticos que vinham marcando a literatura portuguesa, esse fulgor irreverente é soberanamente continuado pela postura ficcional de Maria Velho da Costa e de Nuno Bragança, mas também de Almeida Faria (*Rumor Branco*, 1962), Herberto Helder (*Os Passos em Volta*, 1963), Jorge de Sena (*Novas Andanças do Demónio*, 1966), José Cardoso Pires (*O Delfim*, 1968), Maria Gabriela Llansol (*Pregos na Erva*, 1963), Natália Correia (*Madona*, 1968), Maria Isabel Barreno (*De Noite as Árvores são Negras*, 1968) e Yvette Centeno (*Quem, Se Eu Gritar?*, 1962).

Em abono da constatação do diálogo que sempre existe entre tendências, e da propensão de cada autor, pelas suas idiossincrasias, de aderir a uns ou a outros códigos, cabe referir, de acordo com o rastreio que Isabel Allegro efetuou sobre a ficção dos anos sessenta, algumas das tonalidades de que se revestiu a ficção desta década e alguns dos nomes a elas associados. Assim, e numa redução a apenas um título por autor, destaca-se uma produção de feição ainda surrealista, por exemplo nos trabalhos de Ruben A. (A

---

<sup>11</sup> “A leitura na escrita – Entrevista a Maria Velho da Costa”, *Textos e Pretextos*, loc.cit., p. 50.

*Torre de Barbela*, 1964) ou de Herberto Helder (*Os Passos em Volta*, 1963), uma de natureza existencialista com Vergílio Ferreira e Urbano Tavares Rodrigues (respetivamente *Alegria Breve*, 1965 e *Os Insubmissos*, 1961), uma outra ainda a lembrar as preocupações neorrealistas, pela atenção à realidade sociopolítica portuguesa e mundial, de que são exemplos José Rodrigues Miguéis (*Escola do Paraíso*, 1960), José Cardoso Pires (*O Hóspede de Job*, 1963), Augusto Abelaira (*Enseada Amena*, 1966), Luís de Sttau Monteiro (*Um Homem Não Chora*, 1960) ou Álvaro Guerra (*Os Mastins*, 1967), e uma produção mais na linha da tradição romanesca como é a de Ilse Losa (*Sob Céus Estranhos*, 1962), Marta de Lima (*Um Dia São Dias*, 1969), Maria Judite de Carvalho (*As Palavras Pougadas*, 1961), Maria da Graça Freire (*Talvez Sejam Vagabundos*, 1961) ou Luísa Dacosta (*Vovó Ana, Bisavó Filomena e Eu*, 1969). Tal como outros críticos, também Isabel Allegro isola a produção de Agustina Bessa-Luís como um caso à parte na literatura portuguesa por se tratar aqui sobretudo de uma “romancista de pensamento” (Magalhães, 2002:408), uma escritora “praticamente indiferente à «onda curta» das pequenas mudanças, mas à escuta da «onda larga» das grandes mutações” (*idem*:410).

A atenção à língua e à problemática da escrita continuará a marcar alguns dos romances produzidos na década de setenta, muito por via do *nouveau roman*, que Maria Alzira Seixo considera ter sido a influência “mais imediata e mais epidémica sobre a ficção portuguesa no pós-25 de Abril”, levando, pelo peso teórico-prático impressionante” que a escrita adquiriu, a que os textos fossem encarados como “urdiduras de escrita” (Seixo, 1986:50). Se também aqui se assiste a uma diversidade de tendências e de vozes que, não obstante esta influência, impedem a consideração de uma tónica comum, ainda assim é possível verificar, coexistindo com aspetos marcantes das décadas anteriores, uma sedução pelo cruzamento de formas de ver, de sentir e de dizer, o que configura uma maior abertura à exploração da subjetividade e da complexidade da consciência. Esta característica não exclui, porém, como afirma Cristina Robalo Cordeiro, “a inscrição cronotópica”, preservando os textos de um “abstracionismo redutor e intelectualizante” (Cordeiro, 2002:444), situação que permitiu uma visão da sociedade portuguesa da década de setenta filtrada pelo olhar da subjetividade. Ainda assim, ressalva-se:

(...) a abertura ao campo da subjetividade, aos jogos dos pontos de vista, aos desdobramentos discursivos que desarticulam a unicidade dos olhares e das vozes e promovem a representação de temporalidades difusas, anuladas ou subvertidas, favorecem a criação de um clima de estranhamento, vizinho de uma dimensão fantástica. (*idem*:445)

A ativação da memória coletiva, chamando aos textos uma dimensão histórica torna-se um fator comum a alguns dos romances produzidos nesta altura, embora essa dimensão se esbata sempre em benefício dos contextos subjetivos que constroem a temporalidade íntima das personagens que protagonizam a ação.

Este aproveitamento da História ganha lugar de destaque em aproveitamentos ficcionais variados protagonizados por autores como Agustina Bessa-Luís (*A Crónica do Cruzado Osb.*, 1976), Álvaro Manuel Machado (*Memória*, 1971), Almeida Faria (*Cortes*, 1978), Jorge de Sena (*Sinais de Fogo*, 1979), José Saramago (*Levantado do Chão*, 1980), Carlos de Oliveira (*Finisterra*, 1978), Urbano Tavares Rodrigues (*As Pombas São Vermelhas*, 1977), Augusto Abelaira (*Sem Tecto, Entre Ruínas*, 1979), José Cardoso Pires (*E Agora, José?*, 1977), António Lobo Antunes (*Memória de Elefante*, 1979), Dinis Machado (*O Que Diz Molero*, 1977), Armando Silva Carvalho (*O Uso e o Abuso*, 1976), Nuno Bragança (*Directa*, 1977) e, claro, Maria Velho da Costa, entre tantos outros cujo inventário, embora justo e pertinente, se tornaria fastidioso apresentar num trabalho desta natureza.

A este olhar sobre o mundo em registo mais ou menos experimental que marcou os anos setenta, Maria Velho da Costa dá o seu contributo com o romance *Casas Pardas*, envolvido pela atmosfera cinzenta da ditadura e algo expectante relativamente a um terramoto sociopolítico a vir. Pelo modo abrangente com que perspetivou este romance, cumpre apresentar aqui as palavras de um escritor praticamente coetâneo como Mário de Carvalho:

*Casas Pardas* é um maravilhoso torvelinho de linguagens, uma evocação concreta e exacta de comportamentos sociais de várias classes no final do fascismo, uma revisitação dos lugares da literatura e da poesia (também nas suas vertentes populares), uma polifonia de falas genialmente captadas, uma subversão endiabrada dos processos narrativos e uma prática de jogos de linguagem que lembram o barroco, mas também os grandes efabuladores do século XVIII, como Fielding ou Sterne. A ironia e a réplica acerada pairam em todo o romance, repartido em várias “casas”, pluralidade de focos que centram uma escrita em que passado e presente, a concretude do quotidiano mais trivial, mas também a citação literária de vários graus, ou mesmo a toada infantil, a reflexão às vezes iluminada, de envolto com o paradoxo e a paródia, nos desafiam página a página. Supõe um leitor



disposto a ser surpreendido a cada instante e que saiba reconhecer as (re)voltas que a autora lhe propõe, não bastando a generosidade das notas de rodapé para o criar.<sup>12</sup>

Além de *Casas Pardas*, Maria Velho da Costa publica na década de setenta mais quatro obras que, oscilando entre o registo cronístico e o manifesto (*Desescrita e Cravo*), representam também interessantes incursões no domínio do lírico (*Da Rosa Fixa e Corpo Verde*) e no terreno da experimentação das potencialidades da língua. Cristina Robalo Cordeiro reconhece nestas obras estas múltiplas dimensões, encarando-as como marcas da “tensão constante de uma escrita que oscila entre o seu valor dispersivo e desintegrante e a sua capacidade de representar o mundo e de criar referências” (*idem*:459). Registe-se que é ainda nesta década (1972), que Maria Velho da Costa publica, em parceria com Maria Isabel Barreno e Maria Teresa Horta, a obra *Novas Cartas Portuguesas*.

Muitos dos romances da década de setenta, não obstante a sua atenção ao mundo, mostram-se, como se disse atrás, seduzidos por tendências mais textualistas, onde se postula o princípio da autorreferencialidade e do culto da palavra, esbatendo, desconstruindo ou expulsando nalguns casos, os elementos genológicos mais tradicionais do romance (ação, personagens, tempo, espaço...).

No percurso trilhado pelo romance das últimas décadas do século XX, e à medida que entretanto se vão diluindo alguns fervores mais experimentalistas e textualistas, são ainda de considerar os diálogos interartísticos e interdisciplinares que se vão estabelecendo entre a escrita e o cinema, a pintura, a música e o teatro, mas também a psicologia e a linguística. Das artes, ganhará a literatura uma paixão pela imagem, pelo pendor mais visual e performativo do que descritivo ou narrativo, pela chamada de atenção para a fabricação do texto e para a montagem e artificialidade do universo ficcional (Cordeiro, 2002:115), numa tendência que Maria Velho da Costa vinha já aliás a estabelecer desde *Maina Mendes*, como se verá na terceira parte deste trabalho.

O teatro, a que MVC atribui também um lugar preponderante na sua ficção, é, aliás, encarado como o “*genus proximus* mais definitório para o romance” (Eminescu, 1983:101), pela presença indispensável da personagem. A propósito da frase “Amar é

---

<sup>12</sup> Mário de Carvalho, “Nacht und Drang”, in *Manual de Leitura* sobre a representação de *Casas Pardas*, *loc. cit.*, p.21.

pôr imediatamente um pé no palco”, retirada do romance *Enseada Amena*, de Augusto Abelaira, romance onde a narrativa é encarada como palco, as personagens como atores e o narrador como encenador, Eminescu vê o romance definido por uma teoria do amor como disfarce, e acrescenta que o oposto é também válido: “a teoria do disfarce como amor define o romance como direito e possibilidade de mudar de pele, de mostrar-se outro” (*ibidem*). Na sua análise do romance português, Eminescu considerava já em 83, data da publicação de *Novas Coordenadas no Romance Português*, que “O teatro no romance é signo para o mesmo apagamento das fronteiras entre os géneros literários, da luta intestina entre o artista e o intérprete da obra” (*idem*:102).

Em MVC, a ficção dialoga em permanência com o teatro, com a linguagem e com os processos dramáticos, num processo de fecundação do universo ficcional que permite à autora movimentar conceitos no âmbito da criação literária e do seu estatuto de jogo, ao mesmo tempo que a conduz a equacionar as relações entre a arte e a vida. Neste aspeto, Roxana Eminescu estava já consciente das potencialidades do teatro para uma tal reflexão. Considerando que este exprime a desilusão quanto aos antigos instrumentos do romancista, que já não servem, como a descrição e o retrato, a autora entende que os romances

(...) fazem surgir as personagens «no palco» sem história anterior ao momento da aparição, nem continuação da história à saída do palco, aproveitando o teatro como «adereço» do romance, exacerbando a condição histriónica da arte, que é, como foi definida por um português, a de  *fingidor*. O romancista de hoje *é* e finge que *é*. Divisão esquizofrénica do ser humano, que trata o mundo como um palco, a vida como um texto e os outros como personagens narradas por ele. (*idem*:103)

No diálogo interartístico e interdisciplinar que o romance vai estabelecendo na sua captação do mundo, a literatura, e aquela que é praticada por MVC em particular, aproveitará da psicologia as implicações decorrentes dos estudos sobre as obsessões, as patologias, as zonas de fronteira entre o normal e o patológico, figurando estados de alucinação e de desvario linguístico, o que permitirá ao mesmo tempo refletir sobre a própria estrutura linguística, os seus mecanismos de associação e de variação. É assim que o discurso do(s) narrador(es) prevalece sobre a diegese, esbatendo-a e fragmentando-a de forma a que se privilegiem no texto os instantes difusos e confusos de vozes que reclamam o seu direito a dizer, ou o discorrer da consciência de personagens que se misturam e entrelaçam em aparatos textuais polifónicos e arbitrários, como arbitrária se quer fazer parecer toda a orgânica ficcional. Neste aparato

22

que naturalmente impõe o estabelecimento de novos e mais exigentes pactos de leitura, o texto vira-se sobre si próprio em questionação e experimentação de processos, mas abre-se também ao leitor no sentido em que o chama a visitar o laboratório da escrita e a entrar nos bastidores da criação. Será esta nova relação com o leitor, que o obriga a movimentar uma vasta panóplia de referências, que confere ao romance a ambição “de engolir tudo, desde os mais discretos elementos da vida referencial, aos outros géneros literários e artísticos, para e meta-literários e artísticos” (Eminescu: 102-103), o que determinará a incorporação ávida de olhares e de vozes, de imagens e de alucinações, de pedaços de realidade e de pura fantasia, de tons e de registos linguísticos, e também de outros géneros literários que na ficção se entrelaçam e se descobrem em novas potencialidades.

Ao longo da década de oitenta, acentua-se o interesse pela História, e portanto por uma mais evidente referencialidade, a que não são obviamente alheias as profundas e rápidas transformações que a Revolução de Abril operou. Os novos padrões socioeconómicos e políticos e a falência das grandes utopias conduzirão progressivamente à indagação sobre o mundo, sobre o fluxo e o sentido da História e dos destinos coletivos (Rocha, 2002:463). Assiste-se a uma ficcionalização da História, frequentemente encarada sob um prisma lúdico, em que a prática generalizada da paródia, no sentido hutchsonianiano do termo, afirma, como entende Clara Rocha, “a dupla relação de identidade e de alteridade que liga o escritor à «norma do sistema simbólico de grupo», para utilizar uma expressão de Adorno” (*idem*:464). Enquadram-se nesta tipologia, e novamente indicar-se-á um por autor, os romances de José Saramago (*Memorial do Convento*, 1982), mas também os de Lídia Jorge (*A Costa dos Murmúrios*, 1988), João de Melo (*Gente Feliz Com Lágrimas*, 1988), António Lobo Antunes (*As Naus*, 1988), Almeida Faria (*Lusitânia*, 1980), Mário de Carvalho (*Os Alferes*, 1989), João Aguiar (*A Voz dos Deuses*, 1984), Mário Ventura (*Vida e Morte dos Santiagos*, 1985) e Mário Cláudio (*Amadeo*, 1984), entre outros, sendo este último um exemplo marcante da biografia romanceada, ou da ficção biográfica, no panorama português (*idem*: 464 e sgs.).

O olhar que a ficção portuguesa lança sobre a História nacional é sobretudo orientado para a sua vertente épica e mítica. Na opinião de Roxana Eminescu, os reflexos da revolução dos cravos na ficção “não conseguem transcender uma relação factual, brutal, incapaz de alcançar a sublimação estética”, no que considera ser uma

situação natural no domínio das artes, porquanto “Entre a realidade sócio-histórica e os seus reflexos artísticos há uma indispensável relação, mas o itinerário desta relação nunca é linear” (Eminescu, 1983:10). A reflexão que Lídia Jorge faz sobre este tema parece confirmar a tendência para uma abordagem mítica da História: “Nós todos estávamos convencidos de que havia um pensamento filosófico e político tolhido pelo fascismo antes da Revolução. E o drama é que, quando se tirou o telhado à casa, viu-se que estava vazia”<sup>13</sup>.

Na sua obra *Le Roman Portugais Contemporain*, Agnès Levécot debruça-se sobre a ficção portuguesa no pós-25 de abril, orientando-se também no sentido de vincar o caráter disfórico das produções desta altura e uma ausência de exaltação que a autora aproxima do desencanto associado ao sebastianismo e que estará na origem dos temas ligados à ruína e à morte, ao abandono do homem a si mesmo (Levécot, 2009:50-51):

(...) avec la «Révolution des Eillets», l’univocité imposée par le régime antérieur se démultiplia soudain en une multiplicité de voix qui ne parvinrent pas à se synchroniser et à s’entendre. Cette multiplicité qui trouve sa représentation littéraire dans la plurivocalité et la pluridiscursivité engendra, au sein de la société portugaise, une fragmentation paralysante. (*idem*:299)

É na articulação entre a autorreflexividade e a referencialidade, numa escrita que segue uma linha de ativação e de síntese das tendências da ficção portuguesa das décadas anteriores que se enquadram as obras *Lúcialima* e *Missa in Albis* de Maria Velho da Costa, num trabalho que, segundo Clara Rocha, surge mitigado “pelo ensimesmamento da escrita, que explora maximamente as oscilações de ponto de vista, a dissonância das vozes narrativas, e se desconstrói em hiatos sintáticos e saltos semânticos, se desescreve, em suma” (Rocha, 2002:476). Ambos os romances supõem uma reflexão sobre a História embora seja sobre o processo literário que os textos se orientam, sobretudo *Missa in Albis*. Em *Lúcialima*, um dos veios narrativos do romance situa as reflexões das personagens no contexto da guerra colonial e da preparação da revolução de abril. Já em *Missa*, a História aí convocada é a do antes, do durante e do após o 25 de abril, apresentando-se como em difuso pano de fundo que vai acompanhando a construção romanesca, partilhada por diferentes vozes que reivindicam a sua autoria, num texto fulgurante de fragmentação narrativa, de metaliterariedade, de

---

<sup>13</sup> Lídia Jorge, em entrevista a Cremilda Medina, (*apud* Tutikian Jane, “Os Restelos do século do fascínio: a renúncia ao épico”, *Literatura Portuguesa e Pós-Colonialismos: Produção, Recepção e Cultura*, *Letras*, nº 23, dezembro 2001, Universidade Federal de Santa Maria, pp. 34-35).

polifonia e de intertextualidade, que constitui um exemplo acabado da vertente mais disruptiva de Maria Velho da Costa, mas que ao mesmo tempo insinua um desencanto civilizacional que se enquadra na perspetivação de Agnès Levécot e deixa sobressair a ideia da realização impossível do coletivo face à paralisia que parece ter atingido o conjunto da sociedade (Levécot, 2009:300).

A dispersão enunciativa, a reivindicação da autoria na narração da história de Sara e o caos linguístico podem muito bem erigir-se em imagem textual de uma plurivocalidade sem rumo, num período confuso e instável de aprendizagem democrática onde cada um está ainda a tentar o lugar da sua voz, da sua participação no coletivo e, afinal, a dar-se progressivamente conta da impotência de, socialmente, se constituir uma unidade na diversidade.

Os efeitos de textualização estão ainda muito presentes na ficção da década de oitenta, como são exemplo as obras de Maria Isabel Barreno (*O Inventário de Ana*, 1982), as de Teolinda Gersão (*O Silêncio*, 1981), as de Yvette Centeno (*No Jardim das Nogueiras*, 1982), as de Maria Gabriela Llansol (*A Restante Vida*, 1983), as de Luísa Costa Gomes (*O Pequeno Mundo*, 1988), mas também as de Olga Gonçalves, Wanda Ramos, Hélia Correia, Maria Ondina Braga, Urbano Tavares Rodrigues, José Cardoso Pires e tantos outros, que à sua medida foram contribuindo no revigoreamento do romance, em função e por intermédio de trânsitos diferenciados (Seixo, 1986:181).

De acordo com Luís Mourão, na década de noventa o país “já não produz literatura nem interessa como tema aos consumidores da mesma literatura” (Mourão, 2002:509), situação que o autor considera não divergir muito do quadro global europeu. A crítica, que tem tanto de dura como de polémica, pecará pela generalização que se faz em início de abordagem. De facto, pela continuação da leitura do seu estudo, inserido, como os anteriormente referidos no volume consagrado às correntes contemporâneas da *História da Literatura Portuguesa* publicada pelas Edições Alfa, verifica-se que, afinal, esta frase tinha em conta apenas a produção dos muitos escritores emergentes. Procurados novos valores na ficção portuguesa de qualidade, o que se obtém, de facto, é pouco para caracterizar uma década, embora, como já se disse, haja que considerar que a literatura convive mal com catalogações e balizas temporais rígidas, e que é sempre necessário deixar que o distanciamento temporal traga a objetividade e a lucidez necessárias a uma perspetivação justa sobre a qualidade das obras produzidas. Ainda assim, embora a História continue a atrair alguns escritores como Fernando Campos,

Helena Marques, Luísa Beltrão, João Aguiar, Seomara da Veiga Ferreira e Sérgio Luís de Carvalho, o olhar que a ficção lança sobre Portugal esbate-se em privilégio da análise ou do “descritivismo das singularidades ou dos egotismos vários”, envoltos já não por uma «ideia de Portugal», mas calibrados em função da “globalização como início de uma época sem memória existencial da história, apenas com presente e trânsito entre lugares que vastamente se equivalem” (*idem*:510). Na sua maioria, as temáticas abordadas privilegiam o urbano e orientam-se numa perspetiva psicologizante e hedonista onde as diferenças entre os sexos são ainda tema, mas despojado já da sua conotação política.

Na análise a esta década, Miguel Real estabelece uma aproximação ao mesmo período do século XIX, considerando que os romances de uma e de outra época refletem uma sociedade bloqueada, a viver de ilusões sociais e sem otimismo social, afirmando que nos anos noventa do século XX se assiste a um “singular cruzamento entre relativismo histórico e cepticismo social” (Real, 2001:20), sem uma ideia que mereça destaque e um predomínio da realidade social “directamente fotografada com ausência de transfiguração estética” (*idem*:24). Com efeito, ao nível de alguns autores que começam a publicar nesta altura, assiste-se sobretudo a uma produção de tipo folhetinesco de grande tiragem, marcada pela ausência de qualquer análise crítica, num registo banal do quotidiano, com a linguagem do quotidiano, onde não se desencadeia qualquer movimento tendente a uma reflexão mais profunda sobre o homem, o mundo ou a própria literatura. Numa análise crua a esta década, Miguel Real considera que ela escreve por nada e para nada, sem visão crítica, sem levar nem a língua nem a História portuguesas a sério, sendo portanto uma geração “sem memória, esgotada de presente” (*idem*:133).

Conviria equacionar aqui, não fosse o desajuste que tal reflexão representaria face aos objetivos deste trabalho, a responsabilidade das editoras e dos *media* em geral na imposição mercantilista e perversa do banal e do medíocre de tendência *voyeurista*, e, por inerência, na deseducação (e até estupidificação) da população, instada a consumir o fácil e o *light*, ao longo das três últimas décadas. O desinvestimento na literatura a que se tem vindo a assistir nos currículos escolares ajudou também a inverter de forma inaceitável e quase criminosa a lógica editorial, e a provocar uma carência substancial ao nível da educação do gosto literário e das boas práticas de leitura. Ora, em boa verdade, muitos dos autores já aqui referenciados continuaram a produzir obras

de grande qualidade que, não fosse a açambarcamento do espaço editorial operado pelas obras menores e descartáveis, teriam tido (e muitas tiveram e continuam a ter, felizmente) larga projeção. Algumas destas obras inserem-se numa linha de continuidade com as anteriores, outras vão apresentando traços inovadores, sem contudo justificarem a aproximação a traços estéticos ou temáticos definidores de uma tendência.

Desaparecido nesta década, Vergílio Ferreira produziu ainda dois dos seus romances mais importantes, um dos quais *Na Tua Face* (1993); José Cardoso Pires escreveu *De Profundis Valsa Lenta* (1997), onde a anotação autobiográfica é cuidadosamente vigiada para não ofuscar a reflexão sobre o Homem; José Saramago, laureado com o prémio Nobel nesta década, entra por uma via de questionação civilizacional, mais do que estritamente histórica e publica, entre outros, *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* (1991) e o *Ensaio Sobre a Cegueira* (1995); António Lobo Antunes continua a sua obra encaminhando-se agora também para a polifonia e abandonando o terreno da ocupação portuguesa em África e as notações de raiz autobiográfica, escrevendo cinco romances, entre os quais *O Esplendor de Portugal* (1997); Maria Gabriela Llansol segue uma linha de continuidade e de aprofundamento, acentuando a sua especificidade no panorama literário português e escrevendo, por exemplo, *Amar Um Cão* (1990), ou *Inquérito às Quatro Confidências* (1997); Mário de Carvalho publica dois romances, um dos quais *Um Deus Passeando pela Brisa da Tarde* (1994), dedicando-se entretanto à escrita de teatro; Teresa Salema publica *O Lugar Ausente* (1991) e *Benamonte* (1997), dois importantes romances sob o ponto de vista da orquestração das vozes; Luísa Costa Gomes escreve *Olhos Verdes* (1994); Teolinda Gersão ganha o Grande Prémio de Romance e Novela com *A Casa da Cabeça de Cavalo* (1995), Agustina Bessa-Luís, Fernanda Botelho, Hélia Correia, Lídia Jorge e Isabel Barreno continuam também a escrever, bem como, no que ao universo masculino diz respeito, Augusto Abelaira, Mário Cláudio, Urbano Tavares Rodrigues, Baptista-Bastos, Armando Silva Carvalho, entre outros, todos continuando ou expandindo “as possibilidades contidas no seu universo temático e estilístico próprio” (Mourão, 2002:522).

Nesta década, além da obra dramática *Madame*, Maria Velho da Costa publica *Dores*, uma coletânea de contos onde imperam o desacerto afetivo e a incomunicabilidade, acentuando de forma crua o tom sombrio e disfórico que as suas

obras vinham já apresentando, e como dando o mote para a ficção (sua e dos outros) das décadas seguintes, marcada em grande medida pelo abatimento existencial e por cenários de devastação relacional. Luís Mourão considera serem estes contos o “inverso da moral” da escrita de Maria Velho da Costa, pelo tom acentuada e deliberadamente neutro com que se figura a morte e a dor, sem qualquer economia moral, sem compensação para o sofrimento, sem heroísmo, numa “visão brutal e condensada, até por imposições de ordem genológica, daquilo que comumente se chama o mal-estar civilizacional das sociedades do capitalismo tardio” (*idem*:519).

São muitos os nomes que nesta década se lançaram na escrita ficcional: Pedro Paixão, Ana Teresa Pereira, Francisco Duarte Mangas, José Riço Direitinho, José Luís Peixoto, mas também Inês Pedrosa e Teresa Veiga, Francisco José Viegas e Pedro Rosa Mendes, e ainda Mafalda Ivo Cruz, Paulo José Miranda e Jacinto Lucas Pires, Rita Ferro, Helena Sacadura Cabral e Margarida Rebelo Pinto, muitos deles abarcados sob a designação de “Realismo Urbano Total”, que Miguel Real considera uma das categorias ilustrativas da literatura das últimas duas décadas. Na opinião de Luís Mourão, alguns destes autores praticam “um português entre o escolar e o pretensamente desenvolvido, exibindo um grau de cultura e de reflexão que não vai muito além dos artigos de divulgação nos media” (Mourão, 2002:531-532), característica que os coloca naturalmente fora de inscrição na história do romance, por não trazerem nada de novo, nem fazerem avançar o género, condições necessárias, de acordo com a teorização de Milan Kundera, à catalogação de uma obra como romance (Kundera, 1988:27). Salvaguardando embora os juízos lentos que a história sempre faz e que poderão deslocar a perspetivação das obras, sobretudo as emergentes, a ficção portuguesa estará, então, envolvida num duplo movimento: “o dos autores já reconhecidos, que continuam a insistir, a aprofundar, a inovar; e o dos novos autores, cuja diversidade e crescente singularização legitimam as melhores expectativas” (Mourão, 2002:535) e poderão protagonizar uma renovação no panorama literário português.

A década que iniciou o século XXI e um novo milénio não está ainda à distância suficiente para nela se averiguar da recorrência de tendências ou de estilos que a possam caracterizar. Os nomes que Luís Mourão apontou como podendo constituir promessas continuam a escrever, e alguns, como José Luís Peixoto, Valter Hugo Mãe, Dulce Maria Cardoso, Mafalda Ivo Cruz, Patrícia Reis, João Tordo e, sobretudo, Gonçalo M. Tavares têm vindo a ser premiados em Portugal e no estrangeiro. Este último tem-se destacado



no universo ficcional português deste século, pela narrativa invulgar que revoluciona os conceitos sobre a lógica que se assume presidir à organização da vida humana, pela rearrumação mental da realidade a que o leitor é instigado, e pelo cruzamento multidisciplinar e multiartístico que se opera nas suas obras.

Paralelamente, os nomes já consagrados continuam a publicar. Veja-se o caso de Lídia Jorge, com *O Vento Assobiando nas Gruas* (2002), e *A Noite das Mulheres Cantoras* (2011), Maria Isabel Barreno e *Vozes do Vento* (2009), Mário de Carvalho e *O Varandim* (2012), Almeida Faria e *O Murmúrio do Mundo* (2012), Teolinda Gersão e *Os Anjos* (2000) ou, mais recentemente, *As Águas Livres* (2013), Maria Teresa Horta e *As Luzes de Leonor* (2011) mas também e ainda Mário Cláudio com *Gêmeos* (2004) e *Camilo Broca* (2006), António Lobo Antunes, com *Esta Noite Não Te Vi em Babilónia* (2006) ou *Que Cavalos São Aqueles Que Fazem Sombra no Mar?* (2009), Luísa Costa Gomes com *Ilusão (ou o que quiserem)* (2009) e tantos outros.

No painel literário da primeira década do século XXI, também Maria Velho da Costa continuou a escrever, desta feita *Irene ou o Contrato Social*, a coletânea de contos *O Amante do Crato*, o guião cinematográfico *Inferno*, em parceria com António Cabrita, todos em 2002, *O Livro do Meio*, com Armando Silva Carvalho, em 2006, e *Myra*, em 2008, continuando, embora de forma sempre diferente, a sua linha de diversificação do discurso narrativo, sempre matizado por uma fina ironia e trabalhando de forma sempre inovadora algumas das suas imagens de marca como a variedade dos registos linguísticos, a autorreflexividade e a polifonia, e, enfim, essa capacidade de transcendência do texto “qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d’autres textes” (Genette, 1982:7) e que tanto pode revestir-se do sentido mais estrito de intertextualidade, como abarcar outros planos abrangidos pelo conceito genettiano de transtextualidade. A mestria no uso da língua continuou aqui a servir o propósito que MVC sempre manifestou de estimular o leitor e de o conduzir à indagação sobre o mundo. Nesse aspeto, a sua obra esteve sempre marcada por um realismo crítico que, através de processos mais ou menos experimentais, mais ou menos disruptivos e íngremes, denunciou indiretamente o *status quo* social, sobretudo em áreas que sempre lhe foram caras, como a oposição ao exercício cego e preconceituoso do poder e a vivência dos afetos.

Do rastreio efetuado, sobressai o olhar disfórico e subjetivista com que a literatura portuguesa tem perspetivado o mundo, pela forma como propõe contextos

onde o homem se debate com a incomunicabilidade, a disfunção relacional e afetiva, e a insegurança de uma deriva existencial que não encontra porto seguro onde fincar e orientar uma vida. Se João Barrento fala de “des-subjetivação” do romance nas últimas décadas (Barrento, 2009:96) será talvez em virtude da fuga da escrita relativamente a universos intimistas e particulares que em si e na contemplação de si se esgotam, dando sobretudo lugar à dispersão e à fragmentação, à valorização da textualidade e à instabilização das instâncias narrativas que nalguns casos poderiam reivindicar-se de tonalidades pós-modernas. Pelo contrário, o processo de subjetivação que aqui se defende é o que tem a ver sobretudo com a filtragem reflexiva e emocional que se opera sobre o mundo e que se torna visível através do fluxo da consciência das fontes enunciativas e da atmosfera com que as suas reflexões vão impregnando os textos.

Numa obra publicada em Portugal em 2003, Castoriadis reflete sobre o estado do sujeito na contemporaneidade e afirma: “O sujeito não está de regresso porque nunca se foi embora. Sempre esteve presente – evidentemente não como substância, mas como questão e como projecto” (Castoriadis, 2003:189). Através de diferentes processos (e de facto ao nível dos códigos literários e linguísticos impera a diversidade), mas também partindo de diferentes preferências semânticas, os romances das últimas décadas tendem a questionar a tessitura social e afetiva do presente. Seja pela via da temática histórica ou pela ficcionalização das vivências urbanas ou dos universos íntimos, a narrativa ficcional tem vindo a dar voz a uma realidade feita de contextos adversos ou constrangedores à realização plena e feliz do humano e, nesse aspeto, parece manter-se fiel a um *realismo crítico* que se nutre ao mesmo tempo de preocupações existencialistas, sociais e psicológicas, numa mescla que tende a ilustrar o mundo confuso e difuso em que a sociedade global (mas sobretudo a europeia) se movimenta, despojada que foi das ideologias salvíficas e esmagada que está sob a tirania do poder económico. Poder-se-á estar a assistir não já a um novo realismo (dadas as suas diferentes motivações e expressões formais), mas a *novos realismos* de orientação não restrita a contextos particulares espaço-temporalmente definidos, mas de abrangência universal, pela forma como mostram o sentir social e o humano mais íntimo. É talvez a essa atmosfera que respira de muita da ficção nacional mais recente que Agnès Levécot se refere quando diz que nela se assiste a uma “évidence d’un temps suspendu, celui de l’indéfinition identitaire, indécis quant aux itinéraires à suivre dans l’avenir et qui

renvoie au temps universel du questionnement existentiel et ontologique” (Levécot, 2009:300).

Na perspectiva que defende sobre a ficção portuguesa após a revolução, Levécot convoca Eduardo Lourenço e as ideias que este ensaísta expôs no ensaio “Errância e Busca num Imaginário Lusófono” (um texto publicado em 1995) e segundo as quais o imaginário português se caracterizaria não enquanto língua, nem enquanto cultura, nem enquanto ficção, mas antes enquanto pluralidade e diferença. A esse propósito, afirma Levécot:

Cette pluralité de voix et d’histoires/Histoires prend tout son sens sous la plume des écrivains et confère à l’expression romanesque portugaise une dimension qui va bien au-delà du contexte national, voire lusophone, et de l’époque décrite. Les romanciers proposent une réflexion d’ordre ontologique parlant avant tout de l’universalité de la condition humaine. (*idem*:299-300)

## 2 – A (des)irmandade eletiva de MVC

Eu escrevo para tecer um estandarte de confraria franjado (...).

Maria Velho da Costa

Escritora a muitos títulos singular e arredia face a corporativismos ou a modas, Maria Velho da Costa tem vindo a trilhar um percurso literário notável, sempre de olhos postos nas mais variadas expressões artísticas. Muitos dos nomes elencados ao longo do percurso da literatura portuguesa dos últimos sessenta anos, mas também tantos outros, nacionais e estrangeiros, que a escritora foi conhecendo por via da sua avidez de leitura, representam para esta autora vozes acarinhadas e consideradas inestimáveis pela grandeza que delas respira ou pelo génio que as fez nascer. Assim é que, desde *Maina Mendes*, estas vozes vão ecoando na sua escrita e constituindo uma comunidade eletiva a partir da qual a escritora vai também esboçando o seu próprio perfil autoral e, à sua maneira e pela sua própria avaliação, estabelecendo os seus vínculos ou afinidades no interior da tessitura do “estandarte de confraria franjado” (CP:78) que, nas palavras de Elisa, personagem escritora de *Casas Pardas*, constitui a atividade literária.

As afinidades eletivas a que Maria Velho da Costa presta homenagem na sua obra (tantas vezes de forma explícita através da importação ou variação de expressões retiradas das obras respetivas, de títulos, de nomes de personagens), confirmam um curioso e fecundante exercício que, sendo de reconhecimento e de admiração, é também um movimento de deslocação de si para o outro, de descentramento da própria escrita que se deixa seduzir e fecundar, quando não mesmo *mesticizar* pela escrita de outros<sup>14</sup>. Não se trata aqui nunca de imitação ou de conformação a modelos, mas antes de uma atenção aos outros, ao lado de fora, à arte em geral, numa prática de polifonia mas também de autoafeição que vem de longe e se espera tornar nítida à medida que nesta tese forem sendo desbravados os caminhos através dos quais se torna captável a poética de *au(c)toria* desta escritora. É nesse contexto de atenção a uma irmandade literária com a qual se partilha a arte da escrita que se podem compreender as palavras de uma das crónicas de *O Mapa Cor de Rosa*:

Quantas vezes se me apertou a alma de mesquinha, mosquinha, ao ler Agustina na adolescência. Porque os de casa fazem mais milagres. E mais moça. Mas outro dia apertou-se-me a alma a ler-me a mim, *Nunca mais me chego aos calcanhares*. Como se fôssemos nós que nos escrevêssemos. Não somos, não. Só uns aos outros e às vezes passamos todos por um sítio grande que é um de nós. (MCR:140-141)

Elisa, a personagem aprendiz de escritora de *Casas Pardas* é bem o exemplo da preocupação que subjaz ao ato criador, e da consciencialização que o escritor deve ter sobre o lugar a ocupar na comunidade de escreventes através da qual este poderá encontrar os parâmetros que balizarão a sua escrita.

(...) como se calça uma pessoa que vai escrever pelas ruas, que vai principalmente isso, uma pessoa fêmea? Com os sapatos da Agustina (...) ? Como os da Irene Lisboa (...) ? Como a Virgínia Woolf (...), como os da Gertrud Stein, duas fivelas de strass sem sola? (CP:23)

Esta preocupação sobre o calçado a usar na escrita, além de metaforizar o trabalho sobre o tecido textual, evidencia ao mesmo tempo a prática metaliterária e autorreferencial a que nele se assiste, o que constitui um dos pilares sobre os quais assentará a reflexão maior desta tese. Como se verá na continuidade deste trabalho, esta estratégia irá inscrevendo, de romance para romance, uma imagem autoral que, no caso

---

<sup>14</sup> O ponto 2.3 da segunda parte deste trabalho mostrará circunstanciadamente a forma como o texto de MVC incorpora as vozes de outros autores.

deste excerto, vinca já uma escrita feita por um sujeito feminino, porquanto é de uma “pessoa fêmea” que se trata aqui.

No filme de Margarida Gil, *Fátima de A a Z*, a escritora fala sobre algumas das suas afinidades eletivas, confessando que não vai para sítio nenhum sem uma edição da lírica de Camões ou das obras completas de Shakespeare, e que, à parte estas obras, no essencial, não há muito mais que lhe seja imprescindível referindo, ainda assim, nomes incontornáveis como Herberto Helder, José Cardoso Pires, Carlos de Oliveira, Agustina Bessa-Luís, Nuno Bragança ou Maria Gabriela Llansol, isolando no entanto Camões e Guimarães Rosa.

Ora, na galeria de eleitos de Maria Velho da Costa, Luís de Camões ocupa de facto o pedestal superior, figurando como verdadeiro marco fundador do seu amor à língua. Dele, Maria Velho da Costa terá herdado o sentido da pureza linguística, ou melhor dizendo, da sua depuração, pois se trata sempre nesta escritora de lutar contra a degenerescência facilitista nos usos da linguagem. Por isso sentiu desde cedo o imperativo da preservação do “verbo-história português” (C:84), enquanto fator de identidade nacional. Desde os textos de *Desescrita* e de *Cravo*, que balizam e contextualizam as suas opções discursivas e ficcionais, que Maria Velho da Costa tem assacado a todos os escritores a responsabilidade nessa tarefa de fomentar nos leitores o conhecimento aprofundado da língua e a desenvoltura no seu manuseio, em prol de uma consciência mais alertada, como deixou claro num texto apresentado ao primeiro Congresso dos Escritores Portugueses<sup>15</sup>:

Que escrever para o povo em afã triunfalista, imitando-lhe mal o falar e o sentir para que estanque a vocação de indagar do difícil e do trabalhado, gorando-lhe no embrião o acesso ao seu próprio e complexo património cultural, é ir em missão de colonizador ratificar-lhe o analfabetismo imposto, sonegar-lhe os instrumentos da criação que ainda não pode, iludir pelo aplauso fácil dos explorados do sentido da vida cultural exigente, a própria impotência de renovar-se. (C:85)

De Camões terá igualmente vindo a sensibilidade para as capacidades expressivas da língua portuguesa, para a sua maleabilidade que Camões usaria para seu “deleite e desafio” (Ds:48) e para a forma hospitaleira com que, preservando a sua identidade e orgulho de ser língua-mãe, se abre e convive facilmente com outras línguas e dialetos. As potencialidades harmónicas da frase, em que significado e significante

---

<sup>15</sup> “Subsídio para uma restauração do corpo da língua”, in *Cravo*.

sonoro se combinam para desabrochar em exemplos de rara expressividade e beleza e, em geral, o fascínio pelo rigor e pelo perfeito domínio com que o grande poeta trabalhava a língua justificam que a autora eleja como primeira obra absolutamente marcante e indispensável na sua vida a lírica de Camões<sup>16</sup>, e a cite com frequência, quer textualmente, quer operando interessantes variações a partir dos seus versos. Não deixa de ser elucidativo desse gosto autoral a circunstância (altamente improvável numa adolescente dos dias de hoje) que Myra, a protagonista russa em fuga, no romance com o mesmo nome, transporte consigo a lírica de Camões e reconheça imediatamente a autoria das palavras do cego com quem se cruza na praia:

Ouve, diz o velho, é a tua paga.  
*Eu vivi no mundo muitos anos e cansados. Corri terras, e mares apartados, buscando à vida algum remédio.*  
Soneto Cem, pensou Myra, do único livro que trazia na mochila. Mas nada disse, pasmada. (M:81)

Na entrevista já anteriormente citada, que MVC concedeu ao jornal *Público*, e perante a questão “E porquê Camões? É verdade que se tivesse de rezar a alguém era a Camões?”, Maria Velho da Costa responde assim: “Não é se tivesse, rezo mesmo. E regularmente. Por coisas mezinhas, como uma caneta que me desaparece, e digo qualquer coisa ao Luís”<sup>17</sup>. Mais adiante explicará que a admiração pelo poeta e o prazer na sua leitura nasceram no colégio, e que foi a “sonoridade lindíssima” dos seus poemas, mesmo antes da sua compreensão, que a cativou. A autora reconhece em Camões um vitalismo e “um gosto pela vida, que se reflecte no som, na musicalidade da palavra ou da frase” e confessa: “Tenho sempre Camões ao pé de mim, numa cadeira no quarto”<sup>18</sup>.

De Camões terá ainda MVC herdado um certo pendor para o abatimento e para o tom elegíaco que percorre as suas obras, mas a ele se irmana ainda no fervor pela defesa da língua enquanto valor identitário e cultural inestimável. O poeta é homenageado em *Desescrita*, num texto significativamente intitulado “Endeixas a Luiz Vaz Activo”:

(...) Louvado sejas, Luís Vaz, pela mesura e desmesura, a que se saiba que uma é receita da outra. Mas sempre te digo, para os altos onde estás posto a falso, que o muito que em bom acerto contigo inventaste disto, todos os dias é usado nos ensinamentos e nos fantasmas

<sup>16</sup> Vd. Filme de Margarida Gil, *Fátima de A a Z*.

<sup>17</sup> “Maria Velho da Costa – Uma flor no deserto”, *loc. cit.*, p. 23.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

que trazemos à ilharga para nos desinventar, e que para louvar-te a obra cativa, todos os dias te é minguada na nossa a vida solta nela. E, dado que Camões morre com a Pátria, Luís Vaz, passa-nos ao menos à esquiva a pena com que foste ao teu, à contra-escrita, à contra-estátua e corte (côrte), a pena do seguir como quem ri e faz, a do país, que bem pode com o Camões que lhe enterram, pois que tu também. (Ds:48-49)

Agustina Bessa-Luís é outra figura tutelar, pela pujança da palavra, por uma ruralidade entranhada nas formas de dizer que desabrocha numa escrita marcadamente aforística onde pulsa uma identidade linguística e cultural orgulhosamente exibida, pela forma altaneira com que as figuras femininas conduzem a sua vida e se instituem como vozes matriciais de uma nova ordem familiar e social, pela importância concedida à memória enquanto pretexto para sábias e fecundas evocações, pela sábia convivência entre a narração e a digressão, pelo gosto da multiplicidade nos discursos e nos enredos e, enfim, pelo exemplo de um rumo literário firme e independente. Num dos excertos textuais que pontuam *Das Áfricas*, e a propósito da necessidade de trabalhar o *jogo do mundo*, diz Maria Velho da Costa: “Trabalhar o desvio, acaso o desvario, dentro do *jogo do mundo*. Penso no Pedro T. como mestre disso. E na Teresa S., essa mais de uma ordem castrense. E há outros. Quanto a Agustina B. L., ela é o jogo do mundo. sulfúrico e sublime”<sup>19</sup>.

Mais tarde, em 2003, Maria Velho da Costa falava de Agustina nestes termos:

Restringindo-me à prosa contemporânea, penso que nunca tive oscilações de opinião em relação à importância que tem para mim a escrita da Agustina Bessa-Luís. É uma escritora que foi para mim um mestre. Quando a conheci pessoalmente, a Agustina perdeu um pouco aquela aura quase mágica que tinha, mas conservei sempre uma grande admiração por ela.<sup>20</sup>

Agustina Bessa Luís marca presença clara no jogo de títulos que acontece em *Missa in Albis*, a propósito do romance que Doroteia está a escrever e que se chama *Os Alibis*, o que representa uma inversão do título *A Sibila*. Sendo uma escritora do Norte, Doroteia pode muito bem figurar Agustina, até pela forma como exhibe a sua escuta da fala mais chã e rural e o gosto pelos adágios. À data da entrevista citada, Maria Velho da Costa estava precisamente a reler a autora de Amarante, e aproveita o ensejo para

---

<sup>19</sup> “Onze da noite”, in *Das Áfricas*, texto para fotografias de José Afonso Furtado (1991), tradução para inglês de João Gomes Cravinho, Lisboa, Difusão Cultural, p. 17.

<sup>20</sup> “A leitura na escrita – Entrevista a Maria Velho da Costa”, *loc.cit.*, p. 48.

aventar a ideia de que, como aconteceu com *A Ronda da Noite*, o seu próprio romance, *Myra*, pode muito bem ter sido a sua última obra:

Estou a reler o *Vale Abraão* da Agustina, com muito proveito. Há um livro extraordinário dela, que é o último, *A Ronda da Noite*, que é uma despedida. Eu não gosto muito de dizer isto, mas penso que há uma tonalidade no *Myra* que também é de despedida<sup>21</sup>.

De Irene Lisboa, que MVC homenageia em *Irene ou o Contrato Social*, e a quem reconhece “O recato de um confessionalismo esquivo”<sup>22</sup>, sente-se o mesmo uso atento da capacidade visual e auditiva em relação ao mundo, o mesmo pulsar errático e difuso do quotidiano captado por fragmentos ou instantâneos, a atitude reflexivo-digressiva e, como afirma Fernando Coimbra, o gosto do *gossip* (Coimbra, 2000:373). É a própria Maria Velho da Costa que, a propósito do romance *Irene*, afirma que a figura de Irene Lisboa se foi impondo como uma figura tutelar, de preocupações que também lhe são comuns: “Entre outras: qual o valor da escrita? Que escrita, que ficção convém à capacidade que tenho!”<sup>23</sup>

Por sua vez, Maria Gabriela Llansol fecundará a sua escrita quer através da mesma tendência para a desarticulação do discurso, quer através de um mesmo sentido de movimento interno e de latência das coisas que povoam a escrita e que, por serem mutáveis e internamente produtivas, configuram situações sempre em devir, num processo sempre inacabado e reformulável. Também ela escritora de fronteira e praticante da transgressão, Maria Gabriela Llansol comungava da mesma consciência de vida e de escrita *in progress* e em errância que fará MVC dizer, pela voz de Doroteia, no romance *Missa in Albis*, que “É preciso que os livros tenham trajectórias que se possam refazer” (MA:412).

A admiração por Llansol é afirmada pela própria escritora, em entrevista a António Guerreiro:

Fascinam-me os conteúdos, mas o que mais admiro nela é algo que penso que nunca foi sublinhado: um extraordinário ouvido linguístico e um comando da língua portuguesa absolutamente excepcional, ao nível da Agustina. Ela não gostaria de ouvir isto,

---

<sup>21</sup> “Maria Velho da Costa – Uma flor no deserto”, *loc.cit.*, p.27.

<sup>22</sup> “Três da tarde”, in *Das Áfricas, op., cit.*, p. 10.

<sup>23</sup> “Escrever a partir da linfa do mundo”, entrevista conduzida por Maria Teresa Horta, *Diário de Notícias*, 5 de setembro de 2000, p.42.



mas suspeito que é capaz de sacrificar o sentido ao bom gosto da eufonia da palavra. Acho, aliás, que ela tem muitas afinidades com a Fiama. São dois escritores da emoção-ideia.<sup>24</sup>

Maria Gabriela passeia também por *Irene*, num diálogo intertextual com a obra *Amar um Cão*, inicialmente através da passagem “Amar num avião, amar como um cão. A memória rasa a cidade que dorme para sempre então debaixo de *dumas celestes*” (ICS:80), depois de forma mais explícita, na expressão “Ah, amar um cão, amar como um cão” (ICS:189), e fecunda ainda o romance *Myra* através da relação da protagonista com o cão Rambo, como demoradamente se esclarecerá na terceira parte a propósito do tratamento dos afetos. Llansol surge também como exemplo dos gostos literários e culturais de Orlando, personagem que alberga Myra em sua casa e se empenha afincadamente na sua educação (M:140).

O fascínio por Maria Gabriela Llansol vem de longe e permanece no quotidiano, como se avalia das palavras proferidas pelo sujeito feminino d’*O Livro do Meio*:

(...) A gata *Hélia* volta para pactuar com a *Rosa* sobre a pequena campa, a placa de mármore em cima da doce *Branca*, a que bramava ao mar. Em cima, o vaso tem a hortense em folha, com as inflorescências mínimas já no bojo e a hera miniatura branca e verde. Tudo à escala dela, *Branca*. *Não trabalho com emoções*, diz a Maria Gabriela Llansol.

Trouxe *O Senhor de Herbais* para o jardim, para voltar a *estudá-lo*. Não consigo.

Eu tento recuperar o que uma determinada classe tentou e perdeu como um direito proposto a todos – *o dom poético, a liberdade de consciência*. E mais, o encantamento com o mundo que há. *Continuo a pensar que a beleza da forma e da cor é a santidade das coisas*, diz ela, no meu colo, em vez da pequena J.

(...)

Acaricio a cadela que saltou para o banco e, dominante, fêmea Alfa sem matilha, faz guinchar de gozo e dor a gata *Hélia*. Não se chama *Jade*, a cadela, não é um cão de caça farejador, terno, dócil. Não é fácil *amar um cão* assim. É um molossóide, miniaturizado embora. Animal de combate, de protecção de bens e corpo. De poder, *hélas*. *Oi web!*, Maria Gabriela. Não tem nome de pedra preciosa, tem nome de vegetal, espinhoso e radicado profundamente. A roseira é um arbusto robusto.

... *Que inquietação do fundo nos soergue?*

*O desejar querer poder.*

Fernando Pessoa. *A* (sic.) *Mensagem*

(AOSSÊ, na escuta de Maria Gabriela Llansol que eu oiço A VOCE.) (LM:160-161)

A existência de afinidades não significa, porém, que haja identificação, e Maria Velho da Costa faz a conveniente destrição, quer a propósito de Guimarães Rosa, por cujo experimentalismo e criatividade verbal se deixou fascinar, quer a propósito de Maria Gabriela Llansol. Sobre o primeiro, expressamente referido, por exemplo em

---

<sup>24</sup> “A dúvida metódica”, entrevista conduzida por António Guerreiro, *Expresso* – Cartaz, 21 de julho de 2001, p. 42.

*Missa in Albis*, na passagem “Einstein diz que o Universo não joga aos dados; e que o acometimento de Deus, diz Guimarães Rosa, é muito mais sábio-perigoso que o de inexistente demónio, *no meio do redemoinho*” (MA:459), a autora diz “O Guimarães Rosa para mim foi uma revelação profunda. E no entanto a poesia do Guimarães Rosa é fraca”<sup>25</sup>. Sobre a segunda, Maria Velho da Costa afirma:

Penso muitas vezes na Maria Gabriela, cujo labor me dá susto, como lhe disse um dia, há anos, e cuja figura me entenece.

Não agarro as coisas para me dilacerar. Muito menos para dar *início a uma interpelação entre estéticas praticadas*, como a Maria Gabriela me propunha em *O Senhor de Herbais*. Nem tentaria praticar uma escrita orgânica. Basta a que sigo, para correr riscos de me desorganizar e ensandecer. Releio a dedicatória que ela me apôs em 1995, no exemplar do *LisboaLeipzig 2: ... com o sentimento de que a arte que partilhamos é quanto basta para haver manhã*. (LM:161-162)

Aliás, quando interpelada pelo jornalista do *Público* sobre o facto de falar de Camões, de James Joyce e de Guimarães Rosa e de isso poder ser entendido como uma forma de mostrar que são seus pares, a autora esclarece:

Como pares, tenha calma. Não é uma questão de humildade, é uma questão de bom senso. É preciso ter noção das proporções até porque eu não trabalhei tanto quanto eles. Tenho muita coisa publicada mas não tenho uma grande obra.

(...)

Acho que sou um bocado ímpar. Não no sentido grandioso, mas qual é o escritor português que eu possa dizer que seja mais da minha família? Talvez o José Cardoso Pires. E o Nuno Bragança. Posso ter uma admiração enorme e não sentir que seja meu par. Duas figuras com as quais eu tenho uma aproximação muito diferente são a Agustina e a Maria Gabriela Llansol. São duas escritas e duas maneiras de estar na literatura completamente diferentes. A Llansol, da primeira vez que a vi, meteu-me medo. Tinha uma relação com a escrita onde não havia distinção entre vida e escrita. (...) Esse medo que me causou foi como se estivesse perante uma forma de santidade. Eu disse-lhe isso da única ocasião que tive para falar com ela.<sup>26</sup>

Numa autora que, como se verá, movimenta tantas e tão variadas referências literárias e culturais, será talvez redutor, e empobrecedor, elencar de forma sistemática heranças ou afinidades. Ainda assim, é forçoso registar alguns nomes que se sentem ocupar lugar de destaque na galeria de eleitos desta escritora. Pelo fulgor poético de alguns excertos e pela novidade metafórica presente-se a admiração por Herberto Helder, que a autora, aliás, assume claramente, quer através da quase omnipresença nas suas obras do título *Os Passos em Volta*, quer através da forma como valoriza, quer

---

<sup>25</sup> “Maria Velho da Costa – Uma flor no deserto”, *loc. cit.*, p.23.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

nesse quer noutros autores, nomeadamente Nuno Bragança, o trabalho com a linguagem e a língua:

(...) Eu andei em letras e germânicas, e fui tendo afinidades electivas que de um modo geral se mantiveram, como a Maria Gabriela Llansol e o Herberto Helder, onde há emoções mais contraditórias, complexas, com interesses como perturbação. Interessaram-me poetas e escritores que tivessem um trabalho sobre a linguagem e a língua, mas não só. Quando me dizem que o meu trabalho é sobre a língua, é-o também, mas não só. Isso é omitir o trabalho com a linguagem.<sup>27</sup>

Nuno Bragança e o seu *Square Tolstoi*, além de serem motivo de reflexão numa das crónicas de *O Mapa Cor de Rosa*, passeiam, por exemplo, pelo texto de *Missa* neste excerto: “Por estas e por outras misturas é que nem *O Melro Branco* me traduzem, contarello abstruso diz meu mano, que mal me ama, mas ama o conto e eu e aquele dia” (MA:438).

Pelo olhar crítico que Maria Velho da Costa lança sobre o mundo e por uma certa acidez ou adstringência da palavra sente-se também a proximidade com José Cardoso Pires, que a autora denunciou atrás; pela aposta na visualidade de alguns excertos e pelo manuseio do que é captável pela vista e pelo ouvido, pela importância conferida à oscilação da focalização narrativa que faz disparar as perspetivações subjetivas e faz evoluir o texto em diferentes ritmos e plataformas enunciativas, sente-se o apreço pela escrita de Carlos de Oliveira.

Gil Vicente, Bertolt Brecht e William Shakespeare emparceiram com todos estes autores na galeria de eleição de MVC, ou não fosse a autora tão profundamente seduzida pelo universo da escrita dramática e por um certo tom *poseur* que às vezes matiza a sua escrita, sempre caldeada pela ironia, tantas vezes ácida e autorreflexiva para melhor se oferecer em dádiva de questionação. De pendor marcadamente cénico, que transparece no uso de uma linguagem frequentemente estudada para provocar espetáculo, ou então nitidamente guionística, a escrita de MVC vale-se igualmente dos modos do fazer (e do mostrar) dramático na construção das personagens e na modelagem das suas máscaras<sup>28</sup>, reativando uma cultura de conscientização do material literário como potencial interartístico e, nesse movimento, convertendo o leitor simultaneamente em ouvinte e espectador. É no contexto deste potencial interartístico dos textos de MVC, e no caso particular do romance *Casas Pardas*, que se inserem as

---

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> A terceira parte deste trabalho inicia-se precisamente com a abordagem da obra de MVC como um exemplo de escrita dramática.

palavras de Luísa Costa Gomes e do combate que representou para si a adaptação dramaturgica desse romance:

Combate pela língua, contra o empobrecimento e o estreitamento dos horizontes, que é também necessariamente combate pelos direitos da arte. Nesse sentido, o convite do Nuno para trabalhar a partir de um romance de Maria Velho da Costa era irrecusável. Porque ela é para mim a grande cultora, não só da língua, mas de uma atitude artística de seriedade e exigência que trazemos descurada nestes tempos industriais. Confesso que tive um certo pudor em atacar, com recursos dramaturgicos mais ou menos convencionais, um mundo que é de uma complexidade e de uma riqueza linguística, imagética, estilística, dialógica, ‘dialectal’, ou seja, cultural e intelectual absolutamente extraordinárias. Ao longo do meu processo de trabalho, foi forçoso ir-me apropriando do romance de forma a ter sobre ele um ponto de vista que seria sempre inevitavelmente infiel.<sup>29</sup>

No seu percurso de sedução pelo teatro, Maria Velho da Costa parece ter ido beber à melhor fonte portuguesa, guardando de Gil Vicente a fina ironia e a frase ácida com que o escritor quinhentista causticava os usos e os costumes do seu tempo, mas também um certo gosto pela alegoria, visível na utilização de personagens com matizes angélicos ou demoníacos, e na construção de cenários algo inverosímeis ou quase imateriais, dotados de forte potencial simbólico, como é, por exemplo, o caso da residência edénica de Orlando, em *Myra*, ou o da casa do conto “A ponte de Serralves”. Além das referências que habitam os vários romances, *Casas Pardas* presta homenagem a Gil Vicente na epígrafe introdutória, retirada do *Auto da Lusitânia*:

oh deixai de edificar  
tantas câmaras pintadas  
mui lavradas e doiradas  
que é gastar sem prestar  
alabardas, alabardas  
espingardas, espingardas  
não queirais ser genoeses  
senão muito portugueses  
e morar em casas pardas.

Quanto a Shakespeare, a leitura que dele fez Maria Velho da Costa foi sempre apaixonada e tem deixado um rasto indelével na sua obra, quer por um certo pendor para o trágico (também às vezes de sabor camiliano), que a autora assume estar “no

---

<sup>29</sup> “Casas, e os barulhos da língua que há dentro delas”, conversa entre Luísa Costa Gomes, Nuno Carinhas, João Henriques, António Durães e João Luís Pereira in *Manual de Leitura* sobre a representação de *Casas Pardas*, *loc.cit.* p.7-8.

A adaptação dramaturgica do romance de Maria Velho da Costa foi feita por Luísa Costa Gomes, a encenação esteve a cargo de Nuno Carinhas, a cenografia foi da responsabilidade de Pedro Tudela, os figurinos, de Maria Gambina, o desenho de luz, de Nuno Meira, o de som, de Francisco Leal, a preparação vocal e a elocução estiveram a cargo de João Henriques.

imaginário de todos nós, como Freud provou” e não haver “muitos mais enredos, para além destas tramas fundamentais da busca, da pesquisa, da viagem”<sup>30</sup>, quer pelo gosto que lhe suscitou o seu estudo na faculdade: “Mas li as tragédias gregas muito depois de ter lido as tragédias de Shakespeare. Eu estudei Shakespeare na Faculdade com o Prof. Monteiro Grilo. Gostei tanto, que acabei por ler muito”<sup>31</sup>. O resultado desse gosto é uma obra polvilhada de referências implícitas e explícitas ao texto shakespeariano, de variações de réplicas, e até de ocorrências em que as personagens são atores a trabalhar os textos do dramaturgo inglês, como é o caso de Raquel, em *Irene ou o Contrato Social*, envolvida na preparação e representação de *A Tempestade*.

Ao nível do gosto pelos textos dramáticos, e tendo em conta algumas réplicas de “A Terça Casa”, a minipeça de teatro que constitui o núcleo de *Casas Pardas* e, em geral, alguns excertos que se poderiam aproximar de um certo *nonsense*, sentem-se ecos que lembram o teatro feito por Antonin Artaud, Jean Anouilh, Ionesco, ou Samuel Beckett, mas sobretudo, e como se esclarecerá ao longo da terceira parte, a técnica de Bertolt Brecht e os seus processos de distanciação do espectador face ao representado.

Em termos de escritores estrangeiros, destacam-se ainda sobretudo James Joyce e Virgínia Woolf, embora MVC confesse também apreço por alguns poetas franceses, cuja distância relativamente aos autores portugueses eleitos a autora faz no entanto questão de demarcar:

Há grandes poetas franceses mas nenhum que eu ponha tão alto. São as tais afinidades electivas. Muito cá em baixo, há claro Rimbaud, Baudelaire, Verlaine, mais tarde o Mallarmé, que também me deixaram extasiada. Mas que não li nunca da forma apaixonada como li Camões e, depois, Shakespeare.<sup>32</sup>

Virgínia Woolf é uma figura tutelar pela reflexão sobre o tipo de relações estabelecido entre a arte e a vida, pela importância conferida na sua escrita ao fluxo da consciência e à forma como se impregna o texto de subjetividade fazendo variar ou oscilar as fontes enunciativas. Também esta escritora atribuiu grande importância ao domínio do inconsciente que tantas vezes fecunda os textos, à fulguração e às vezes ao carácter imperioso das vozes que ecoam na mente de um autor e, em geral, à expressão do difuso, do sempre latente e do ambíguo que descentram e desterritorializam. Maria

---

<sup>30</sup> “A leitura na escrita - entrevista a Maria Velho da Costa”, *loc.cit.*, p. 49.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> “Maria Velho da Costa – Uma flor no deserto”, *loc.cit.*, p.23.

Velho da Costa soube bem, como a escritora inglesa, captar e explorar esse lado marginal e excêntrico dos seres. N’*O Mapa Cor de Rosa*, Woolf é apresentada precisamente pelo seu lado *alternativo*:

(...) A criação romanesca de alternativa teria estado talvez nessa experimentalidade tímida e sublime de Virgínia Woolf, quando se *deitava a perder* da receita novelística da estrutura e personagem *íntegros* – a fluidez de *Waves*, o travestismo e trans-historicidade de *Orlando*, a disrupção do discurso do demenciado Septimus em *Mrs. Dalloway*. Ou a exposição mediada do autor enquanto trágico nesse comovente, final, *Between the Acts*. (MCR:48)

E, de facto, bastaria ler um pouco do ensaio “The narrow bridge of art”, para perceber os diversos pontos de contacto que a escrita de MVC estabelece com a de Virgínia Woolf, na sua propensão modernista de inconformismo e de estilhaçamento de códigos. Nesse ensaio, a escritora inglesa vaticinava assim o futuro do romance:

(...) It will be written in prose, but in prose which has many of the characteristics of poetry. It will have something of the exaltation of poetry, but much of the ordinariness of prose. It will be dramatic, and yet not a play. It will be read, not acted. (...)

In the first place, one may guess that it will differ from the novel as we know it now chiefly in that it will stand further back from life. It will give, as poetry does, the outline rather than the detail. It will make little use of the marvelous fact-recording power, which is one of the attributes of fiction. (Woolf, 1972 :224-225)

Nesta antevisão da pulverização de géneros e de entrelaçamentos enunciativos, que a própria escritora foi praticando, veja-se *The Waves*, *Mrs Dalloway* ou *Flush*, por exemplo, Woolf põe a tónica na deslocação que o romance deve operar, e afirma que o romance a vir dará conta das relações entre o homem e a natureza, o destino, as suas imagens e os seus sonhos. E acrescenta: “But it will also give the sneer, the contrast, the question, the closeness and complexity of life. It will take the mould of that queer conglomeration of incongruous things – the modern mind” (*idem*:226). Deleuze e Guattari (1980) salientam o facto de esta escritora ter feito de toda a sua vida uma travessia, um constante devir entre idades, sexos e ambientes e apresentam o romance *The Waves*, como emblemático dessas características:

(...) chacun de ces personnages est à la fois dans cette multiplicité et en bordure, et passe dans les autres. (...) Chacun s’avance comme une vague mais, sur le plan de consistance, c’est une seule et même vague abstraite dont la vibration se propage suivant la ligne de fuite ou de déterritorialisation qui parcourt tout le plan (chaque chapitre du roman de Virginia Woolf est précédé d’une méditation sur un aspect des vagues, sur une de leurs heures, sur un de leurs devenirs. (Deleuze e Guattari, 1980 :308)

Virgínia Woolf constitui, como Maria Velho da Costa, um exemplo de escrita de fronteira, através da prática da ambiguidade e da ambivalência, da tensão e da hibridez que desestabilizam e desconcertam, e é sobretudo nesse exercício *desendereçado* que a autora portuguesa se movimenta. O adjetivo em itálico pertence a António Cabrita, que o usou, no feminino, para melhor explicar o conceito de “gente truncada”<sup>33</sup>, com que designa as personagens que povoam *Casas Pardas* e que lhe serve, afinal, para caracterizar a forma *desviada* de estar na escrita da sua autora:

Curiosamente, comecei a ler Maria Velho da Costa pela *Desescrita*, cilindrando-me depois o *Da Rosa Fixa*. Foi esta a minha porta de entrada para o **aluvião das mnemónicas** que a escrita de Velho da Costa levanta: iniciei-me pela *desescrita dos géneros*. Há em *Casas Pardas* uma citação de Shakespeare do poema “A Lover’s Complaint”, que a autora traduz assim:

Numa colina cuja côncava barriga reapalavrou  
a história chorona de uma vala irmã  
puseram-se os meus espíritos a ouvir a duas vozes  
e deitou-me muito abaixo o desgraçado relato.

Difícilmente algo podia ser mais exacto em relação ao seu “método”. A transitividade do *raccord* que o primeiro verso opera, “Numa colina cuja côncava barriga...”, desvela a inerência do processo criativo nos seus jogos verbais: ambivalência e metamorfose – **reapalavrar** é a ignição.

Velho da Costa adora **reapalavrar**, talvez porque, no dizer do Herberto, *tudo seja o seu nome noutra coisa*, ou então porque, ao invés, pela inquieta renomeação das coisas e do mundo persiga a autora o alvor da palavra justa, o sulco que em câmara lenta active o acontecimento como uma fidelidade ao dito, ao *fiat lux* do verbo original.<sup>34</sup>

O gosto eclético de Maria Velho da Costa mas sobretudo a sua preferência pelos “poetas e escritores que tivessem um trabalho sobre a linguagem e a língua”<sup>35</sup>, e por todos aqueles que manifestaram “emoções mais contraditórias, complexas, com interesses como perturbação”<sup>36</sup>, confirmam o pendor para o desvio e para a experimentação que têm vindo a caracterizar o seu percurso de singularidade rebelde, na estratégia de *sobrevivência mutante* (C:81) que imprimiu à sua escrita, assumindo-a em configuração sempre variante, ou seja, sempre em deslocação. Por isso, a sua galeria de eleitos é heterogénea e o seu gosto se dispersa às vezes pela sumptuosidade e pelo engenho linguístico barrocos, pela precisão e pelo fulgor camonianos, pela dispersão e

<sup>33</sup> António Cabrita, “Uma boa cicatriz na sua alma”, in *Manual de Leitura* sobre o espetáculo *Casas Pardas*, *loc.cit.*, p.23.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

<sup>35</sup> “Maria Velho da Costa – Uma flor no deserto”, *loc.cit.*, p. 23.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

pelo *nonsense* de sabor psicótico, pela fala chã do quotidiano e, mais frequentemente, por tudo isso em simultâneo, vincando um pendor que é sobretudo modernista e que, por ser ainda mais eclético, é, afinal, *desirmanado*.

### 3 – “Mas quem é o leitor comum que nos pega?”

(...) o que é que é relevante?, tudo tem nas ardências dos meus globos de olhos tantíssimo relevo matinal de Eu ter ainda esta noite escapado.

Maria Velho da Costa

O rastreio que a seguir se apresenta, e que naturalmente nunca poderá ser exaustivo, pretende mostrar, nas suas subdivisões, as perspetivas sob as quais a obra de Maria Velho da Costa tem vindo a ser abordada por críticos e em contexto de trabalhos académicos. Este rastreio ajudará também a compreender as motivações que conduziram ao percurso que se decidiu rasgar neste trabalho. Por um lado, o estudo da receção à sua obra permitiu verificar que estava ainda por fazer uma abordagem de conjunto à sua produção ficcional. Por outro lado, a publicação de *O Livro do Meio* veio acicatar o impulso para uma abordagem que já se sentia imperativa à questão da autoria e à forma como ela tem vindo a ser gerida pela escritora desde que esta começou a publicar. Com efeito, o livro publicado em coautoria com Armando Silva Carvalho veio suscitar questões interessantes sobre a relação sempre tensa que MVC estabelece entre a arte e a vida, além de propiciar um interessante e problematizante jogo de espelhos, sobre a globalidade da sua obra, mas sobretudo da sua ficção.

A questão que o sujeito feminino d’*O Livro do Meio* coloca já perto do fim da obra, pesada embora a hipótese sempre legítima de se tratar de uma estratégia paródica, ou por isso mesmo, ajudará a perceber a pertinência do percurso de análise que se decidiu empreender nesta tese: “Como voltar à escrita, ou antes, a que escrita voltar depois de uma exposição destas?” (LM:392)

Do conjunto que a seguir se apresenta sobre a receção que a obra de Maria Velho da Costa tem merecido se tentará dar resposta à questão que aqui serve de intitulado (LM:29).



O impulso desempoeirado, de tom frequentemente provocatório e contestatário, da obra de Maria Velho da Costa motivou desde cedo a elaboração de alguns artigos e trabalhos académicos mais centrados na valorização da reflexão sociológica que dela respira. O contexto sociocultural e político que viu nascer as suas primeiras obras, nas décadas de 60 e 70 do século passado, condicionou certamente a motivação para abordagens que enfatizavam sobretudo a vertente social e politicamente transgressora da escrita desta autora. Se *Maina Mendes*, à altura da sua publicação, em 1969, foi acolhido pela crítica portuguesa como um marco literário ao nível da construção narrativa e do trabalho sobre a língua, emparceirando significativamente com *A Noite e o Riso*, de Nuno Bragança, lançado no mesmo dia, parece ter sido a publicação de *Novas Cartas Portuguesas*, obra escrita em parceria com Maria Isabel Barreno e Maria Teresa Horta, a projetar decisivamente o nome da autora no domínio público. Desde então, Maria Velho da Costa tem sido uma das *Três Marias*, o que a conota irremediavelmente com uma ala feminista radical e transgressora.

A apreensão da obra pelo regime e o processo judicial entretanto movido às autoras foram, nas palavras de Isabel Barreno, a sua “melhor campanha publicitária”<sup>37</sup>. O alarido que se gerou, pela notícia da perseguição às escritoras e pela natureza transgressora de convenções de *Novas Cartas Portuguesas*<sup>38</sup>, provocou forte impacto nos movimentos feministas europeus, o que, acrescente-se, viria posteriormente a desagradar à autora por sentir o livro demasiado aprisionado a um conceito.<sup>39</sup>

É esse impacto que explicará, certamente, o elevado número de abordagens da obra à luz dos estudos feministas e da transgressão. De facto, pela leitura dos títulos dos estudos publicados no estrangeiro sobre esta obra ou sobre as suas autoras, verifica-se que, se uns trabalhos apenas se referem ao livro do ponto de vista da escrita de mulheres sobre as mulheres, como é o caso de *Women literature and culture in the portuguese*

---

<sup>37</sup> Ana Raquel Fernandes, Cláudia Coutinho e Sara Ramos Pinto (2003), “Variações” – Conversa com Maria Isabel Barreno, *Textos e Pretextos*, nº 3, Centro de Estudos Comparatistas, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, p. 67.

<sup>38</sup> O projeto *Novas Cartas Portuguesas*, liderado por Ana Luísa Amaral, além da reedição da obra em versão anotada, procura dar também conta da receção literária e socioliterária desta obra em termos internacionais.

<sup>39</sup> Maria Velho da Costa em carta ao jornal *A Capital*: “Não gosto do que foi feito daquele livro. Não gosto do que foi feito de mim com ele. Quando foi feito, era um livro. Hoje é um livro feminista.” (*apud* Gallo, 2008:34).

*speaking world, Portugal's Three Marias*<sup>40</sup>, ou *The Three Marias – Literary portrayals of the situation of Women in Portugal*<sup>41</sup>, outros exibem uma feição solidária ou sensacionalista, vincando dessa forma o caráter marginal do livro. É o caso de *International Feminism: A Call for Support of the Three Marias*<sup>42</sup> e *Les trois pécheresses du Portugal*<sup>43</sup>. Apenas dois títulos sugerem a abordagem sob o prisma da radicalidade da forma. São eles: *Form in «Novas Cartas Portuguesas»* e *Radical Form in «Novas Cartas Portuguesas»*<sup>44</sup>, ambos do mesmo autor.

A receção à obra de Maria Velho da Costa no Brasil é mais abrangente, embora, ainda assim, muito marcada pela tónica feminista. De facto, onze dos vinte e dois trabalhos conhecidos sobre a obra desta autora centram-se num estudo sobre o feminismo e o seu caráter revolucionário, como fica explícito em títulos como *Transgressão em «Novas Cartas Portuguesas»*<sup>45</sup>, *«Novas Cartas Portuguesas» e o processo de conscientização da mulher*<sup>46</sup>, *Novas Cartas Portuguesas: Insurreição Mariana*<sup>47</sup>, ou *Marias e Marianas, Relatos de Coragem*<sup>48</sup>. É ainda vincada a associação do feminismo à transgressão linguística, como se depreende de títulos como *Feminismo e pós-modernismo em «Maina Mendes» e «Ema»*<sup>49</sup>, *O Discurso-em-Crise na Literatura Feminina Portuguesa*<sup>50</sup> ou *Feminismo e Pós-modernismo na obra de Maria Velho da Costa e Maria Teresa Horta*<sup>51</sup>. Alguns estudos abordam a obra de Maria Velho da Costa como um exemplo de literatura de resistência, como é o caso de *Na Casa das Marias*:

---

<sup>40</sup> Cláudia Pazos Alonso (ed.) (1996), Michigan, The Edwin Mellen Press.

<sup>41</sup> Loretta Porto Slover (1987), dissertação apresentada na Universidade de Harvard.

<sup>42</sup> Robin Morgan (1975), in *Going too far*, New York, Random House, pp. 220-27.

<sup>43</sup> Claude Servan-Schreiber, Claude (1973), *Le Nouvel Observateur*, Paris, 22 de Outubro, s/p.

<sup>44</sup> Darlene J[oy] Sadlier

. (1986), *Nove: A forum of fiction*, nº 19, 3, pp. 246-263.

. (1989), *The question of how - women writers and new portuguese literature*, NY / Connecticut / London, Greenwood Press.

<sup>45</sup> Sheila Cristina Colepicolo (2007), tese de mestrado apresentada na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de S. Paulo.

<sup>46</sup> Nelly Novaes Coelho (1975), *Letras*, nº 23, Curitiba, pp. 165-171.

<sup>47</sup> Rita Maria de Abreu Maia (2002), Duarte, Constância Lima e Scarpelli, Merli, Fantini, *Gênero e Representação nas Literaturas de Portugal e África*, Coleção Mulher e Literatura, V. 3, Belo Horizonte, FALE/UFMG.

<sup>48</sup> Telma Aparecida Mafra (2007), tese de doutoramento apresentada na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

<sup>49</sup> Tereza Isabel de Carvalho (1999), tese de mestrado apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de S. Paulo.

<sup>50</sup> Nelly Novaes Coelho (1999), *Revista Via Atlântica*, nº 2, Julho de 1999, Universidade de S. Paulo, pp. 120-128.

<sup>51</sup> Tereza Isabel de Carvalho (2002), Duarte, Constância Lima; Scarpelli, Marli Fantini, *Gênero e representações nas literaturas de Portugal e África*, Coleção Mulher e Literatura, V. 3, Belo Horizonte: FALE/UFMG.

*Ficção e História em Maria Velho da Costa*<sup>52</sup>, «Maina Mendes»: homologia entre linguagem e estrutura social<sup>53</sup>, *Literatura Portuguesa de Resistência: a mulher, a guerra, e o intelectual como armas contra o salazarismo*<sup>54</sup>, ou «Maina Mendes»: linguagem, ideologia e poder<sup>55</sup>.

Na grande maioria dos trabalhos, o tratamento da figura feminina assume-se como axial no desenvolvimento da ficção da autora, quer como contestatária de uma sociedade patriarcal, enquanto grito de alerta (ainda que mudo, como em *Maina Mendes*) para novas sensibilidades, pondo em jogo diferentes cenários de poder, quer como motivo a partir do qual se explicam e modelam processos identitários.

No que respeita às antologias que incluem textos de Maria Velho da Costa, quer em Portugal quer no estrangeiro, também a vertente da escrita feminina e feminista é destacada com a inclusão de textos em coletâneas com os seguintes títulos: *Fantástico no Feminino*<sup>56</sup>, *Vozes e Olhares no Feminino*<sup>57</sup> e *Sweet marmelade, sour oranges – contemporary women’s fiction*<sup>58</sup>. A vertente mais política e contestatária da sua obra merece referência em *A Censura à Imprensa na Época Marcelista*<sup>59</sup> e *25 de Abril – Outras maneiras de contar a mesma história*<sup>60</sup>. As restantes antologias são de carácter generalista e em maior número, exibindo títulos como *100 Livros Portugueses do Século XX*<sup>61</sup>, *Portugiesische Erzählungen des Zwanzigsten Jahrhunderts*<sup>62</sup>, *Antologia da Ficção Portuguesa Contemporânea*<sup>63</sup>, *Antologia do Conto Português*<sup>64</sup>, *Antologia della letteratura portoghese*<sup>65</sup> e *Porto Ficção*<sup>66</sup>.

---

<sup>52</sup> Liliana Mabel Gallo (2008), tese de doutoramento, Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina.

<sup>53</sup> Ana Margarida Gottardi Leal (1979), Encontro Nacional de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa, 7, Anais ... UFMG, Belo Horizonte.

<sup>54</sup> Maria Antónia Dias Martins (2006), tese de mestrado apresentada na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Departamento de História da Universidade de S. Paulo.

<sup>55</sup> José N. Ornelas (1989), *Letras de Hoje*, Porto Alegre, PUCRS, V. 24, nº 2.

<sup>56</sup> Clara Pinto Correia *et al* (1985), Lisboa, Rolim, pp. 151-157.

<sup>57</sup> Helena Carvalhão Buescu (2001), “Maria Velho da Costa”, in *Vozes e Olhares no Feminino*, [Lima, Isabel Pires, org.], Porto, Afrontamento.

<sup>58</sup> Alice Clemente (ed.) (1994), Providence, RI, Gávea Brown

<sup>59</sup> Alberto Arons de Carvalho (1999), Lisboa, Minerva.

<sup>60</sup> Maria Manuela Cruzeiro e Augusto José Monteiro (2000), Lisboa, Editorial Notícias.

<sup>61</sup> Fernando Pinto do Amaral (2002), Uma seleção de obras literárias, edição bilingue (port./ingl.), Lisboa, Instituto Camões.

<sup>62</sup> Curt Meyer Clason (org.) (1988), Freiburg, Beck & Glückler.

<sup>63</sup> Jacinto do Prado Coelho (1979), Lisboa, ICALP, p. 341.

<sup>64</sup> João de Melo (selec.) (2002), Lisboa, D. Quixote.

<sup>65</sup> Giovanni Ricciardi e Roberto Barchesi (org.) (1998), Nápoles, Tullio Pironti Editore.

<sup>66</sup> Arnaldo Saraiva (coord.) (2001), Lisboa, Edições Asa – Pequenos Prazeres.

Considerado só o plano nacional, e incluem-se aqui quatro teses de doutoramento que embora escritas por portugueses ilustram a receção à obra da escritora no estrangeiro<sup>67</sup>, as análises à vertente feminista das obras de Maria Velho da Costa parecem prevalecer, com quase duas dezenas de estudos, contra apenas uma dezena de âmbito generalista e outros tantos sobre as particularidades do seu processo de escrita. As abordagens à vertente contestatária dos seus textos, à pulverização das dicotomias ou às questões de identidade são residuais. Refira-se, a título de exemplo, a tese de mestrado de Daniel Floquet.<sup>68</sup> Se, porém, forem consideradas as referências à sua obra feitas em artigos de imprensa, verifica-se que o que tem suscitado mais interesse é o processo de escrita e só depois as questões feministas, enfatizando-se no primeiro aspeto a relação com a linguagem e a forma como a dissonância foi pontuando os diferentes romances, numa estratégia de inaceitação dos códigos de comunicação estereotipados mais frequentes. São disso exemplo os artigos de Maria Margarida Barahona e de António Cabrita.<sup>69</sup>

Em termos globais, e num exercício de contabilidade grosseira e naturalmente falível por ser impossível conhecer todos os trabalhos que sobre esta autora se produziram até à data do presente rastreio, verifica-se que a obra mais trabalhada é, sem dúvida, *Novas Cartas Portuguesas*, com um total de vinte e cinco abordagens. Seguem-se-lhe *Maina Mendes*, com dezasseis estudos, e *Missa in Albis*, com doze. *Casas Pardas* suscitou a elaboração de oito estudos, *Irene ou o Contrato Social*, cinco e *Dores* três, tendo as restantes obras merecido uma ou duas análises críticas, ainda que alguns autores, centrando-se embora sobre uma obra em particular, lancem frequentemente um olhar crítico rastreado e comparativo por outras obras da autora.

---

<sup>67</sup> Manuel Tojal de Menezes (1987), *Maria Velho da Costa: un atelier d'écriture*, Toulouse, Universidade de Toulouse-le-Mitrail ; Estela Couto Berger (1998), *A audácia da diferença: percursos femininos na ficção de Maria Velho da Costa*, apresentada em Harvard e publicada pela Universidade do Algarve, Faro; Mathilde Gonçalves (2008), *La fragmentation dans la littérature portugaise contemporaine: indices énonciatifs, configurations textuelles et parcours interprétatifs*, Universidade de Paris 8, Paris, Diffusion ANRT ; Adília Cristina Ferreira Castro Martins de Carvalho (2010), *Leitura das margens nas obras de Maria Velho da Costa e Teolinda Gersão*, Paris / Lisboa.

<sup>68</sup> Daniel Damasceno Floquet (2010), “A Pulverização das Dicotomias em «Myra», de Maria Velho da Costa”, tese de mestrado apresentada na Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

<sup>69</sup> Maria Margarida Barahona (1978), “O Peso da Escrita”, *Abril – Revista de Reflexão socialista*, nº 2; António Cabrita (18 de julho de 1988), “Há uma linguagem que nos escreve”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, pp. 8-10.

O elevado número de trabalhos académicos conhecidos sobre Maria Velho da Costa parece confirmar o carácter desafiador da sua obra, quer a nível do território nacional, quer no estrangeiro, mais especificamente no Brasil.

Além destes trabalhos de investigação mais ou menos aturada, realizados em contexto de provas académicas, muitos são os estudos pontuais que têm vindo a ser levados a cabo, com maior ou menor profundidade por críticos, docentes ou estudiosos do fenómeno literário. Alguns nomes têm vindo a destacar-se nesta atenção à obra de Maria Velho da Costa. São os de Manuel Gusmão, Maria Alzira Seixo, Isabel Allegro de Magalhães, Beatriz Weigert e Helena Carvalhão Buescu.

O escalonamento apresentado a seguir pretende ajudar a esclarecer o olhar através do qual são perspetivadas as temáticas tratadas nos estudos elencados, fazendo sobressair, quando se justifica, pontos de convergência ou questões de abordagem menos pacífica, sempre na tentativa de melhor situar a natureza da análise à obra de MVC a que este trabalho se propõe.

## **Feminismo**

Moças só meio meninas bem largadas da casa  
de seus pais e arrematados já seus dotes em  
leilão de país. Nem vai ser por isto, pois não é?  
Que vai ser de nós e Mariana depois desta  
partida, choro de ausência, de alguma falta,  
falha de Mariana ou quem – ou dela querer  
sabê-la?

Maria Isabel Barreno/ Maria Teresa Horta/Maria Velho da Costa

*Novas Cartas Portuguesas* rasga, de forma intensa e original um véu de tabus atrás do qual a sociedade portuguesa sua contemporânea velava o seu conservadorismo e hipocrisias várias. Segundo Ana Luísa Amaral, o livro ainda hoje resiste à catalogação por “desmantelar as fronteiras entre os géneros narrativo, poético e epistolar, empurrando os limites até pontos de fusão” (Amaral, 2010:XXI). Arrojado e transgressor, considerado pornográfico e atentatório da moral pública, este livro representou, para Isabel Allegro de Magalhães, a “conjunção da denúncia da opressão no domínio privado e da opressão no domínio público” (Magalhães, 1992:155), sustentando-se, no dizer de António Guerreiro, sobre um “discurso da reivindicação do corpo da mulher, da nomeação, por ela própria, do seu prazer, do seu desejo, do seu

erotismo (...) do poder de nomear” contra uma lógica de dominação machista (Guerreiro, 2011: 32). Escrito a três, numa assunção primeira e mantida de que a autoria dos textos permaneceria incógnita, este livro continua a suscitar o interesse quer dos críticos quer do público em geral, o que determinará ter atingido presentemente a nona edição, que é também a primeira edição anotada, por uma equipa liderada por Ana Luísa Amaral.

No que a Maria Velho da Costa diz respeito, a questão feminista não ficou isolada nem esquecida nesse trabalho a três e a abordagem ao feminino atravessa numerosos estudos sobre a autora, mesmo sem estar em jogo a abordagem a *Novas Cartas Portuguesas*, a obra mais diretamente convocada para o tratamento do tema, como já se viu.

Vários estudos, como o de Maria de Santa Cruz, publicado em 1991 na Revista *Colóquio/Letras* nº 119, partem da ideia de que há uma escrita de mulheres onde a mulher “se escreve” (Cruz, 1991:119) e veem-na como indissociável da própria condição feminina, que se caracterizaria, segundo esta autora, pelos temas de uma certa domesticidade, exterior ou interior, por um tom disfórico e por um regime noturno da imagem, a contrastar com uma escrita de homens, não necessariamente escrita por homens, mais eufórica e diurna, legitimadora de um determinado quadro social e cultural do reconhecido e socialmente aceite (*ibidem*). Também Isabel Allegro acredita numa “afinidade natural e cultural, historicamente construída, a ligar as mulheres entre si”, passível de se expressar literariamente (Magalhães, 1992:152), embora ressalvando o facto de, à exceção de *Novas Cartas*, não haver outra obra feminista em Portugal, mas apenas textos de preocupação feminista, marcados por uma captação plural da vida, pela importância conferida à memória, pela criação de personagens mulheres, por uma determinada vivência do tempo, pela autorreflexividade e pela autorreflexão, pelas relações intersubjetivas e por uma utilização mais criativa da linguagem, que em Maria Velho da Costa se torna mais plástica e por vezes paródica (*ibidem*).

Um traço que João Barrento considera comum a “muita literatura de mulheres nas últimas décadas em Portugal”, e que destaca particularmente na obra de Maria Velho da Costa, desde *Maina Mendes*, é a “sua capacidade única de articular a experimentação linguística, estilística e formal com a centralidade de uma problemática social e a discussão ideológica, sem cedências a qualquer forma de instrumentalização” (Barrento, 2009:91).

É também para reforçar esta ideia de uma escrita de mulheres em Maria Velho da Costa que Nelly Novaes Coelho convoca as palavras de Agustina Bessa-Luís: “Há uma escrita de mulheres confusa e embaraçada como elas, quando é uma escrita de mulheres. (...) No mais das vezes, as mulheres escrevem segundo o modelo que obtiveram dos homens” (*apud* Coelho, 1999: 123). Segundo Nelly Coelho, as escritas femininas identificam-se por se estruturarem ou amalgamarem com a própria substância do feminino, do “ser mulher no próprio ato-de-viver” (*idem*:123), o que se aproxima da posição defendida por Allegro ao referir que a escrita feminina é “homóloga do policentrado viver feminino” (Magalhães, 1992:163). E se a posição desta autora se prende sobretudo com a imagem da mulher veiculada por *Novas Cartas Portuguesas*, obra que teria dado voz a “uma nova consciência da mulher” (*idem*:122), outros autores convocam outras obras para a abordagem do feminino enquanto contrapoder, numa aproximação sociológica mais abrangente. É assim que *Maina Mendes* é visto como romance emblemático da chamada de atenção para a “latência dessa mulher contestatária na sociedade portuguesa” (Gallo, 2008:102), que terá vindo a percorrer desde 1969, ano da publicação desse romance, a obra ficcional de Maria Velho da Costa, permitindo, através do tratamento das figuras femininas, denunciar a “construção e perpetuação de uma determinada imagem de mulher, como também uma imagem de país e de cultura” (*idem*:125-126). Na mesma perspectiva, Adília Carvalho vê *Maina* como “representante de uma irreverência ancestral” (2010:192).

Posição idêntica defende Monfardini quando, reconhecendo nas obras de Maria Velho da Costa o tratamento literário de um problema de identidade nacional, relembra o significado do apagamento gradual operado sobre as figuras masculinas do romance *Maina Mendes*, ou a reflexão que algumas exibem sobre as suas concepções do mundo ou da organização social, “com uma gradativa aproximação à postura assumida pelo grupo feminino desviante” (Monfardini, 2006:105). É também sob este prisma que se orientam as reflexões de Gerson Roani quando encara os romances de Maria Velho da Costa como “criações exorcizadoras de um universo português masculino” (Roani, 2004:12) cujas armas de contestação literária seriam, entre outras, mas preferencialmente, as da desordem narrativa e da diluição de géneros ou de vozes enunciativas, opinião que também é partilhada por outros críticos, nomeadamente João Barrento (2009:91).

## Identidade

Onde cortar fronteira entre farrapo preto e crepes?

Maria Velho da Costa

E se a figura da mulher é, de facto, e legitimamente, trabalhada como tópico axial na escrita de Maria Velho da Costa, ela é também alvo de abordagem sob uma outra perspetiva, a da construção da identidade.

Manuel Gusmão, na página 10 do seu trabalho “Uma obra que co-move o leitor”, afirma que a literatura é “um modo ético de nos irmos fazendo humanos” (*apud* Fernandes, 2003:20) e, nesta linha, alguns autores vão encarando o texto de Maria Velho da Costa como percursos de identidades em formação, quer *stricto sensu*, sob o ponto de vista da construção da personagem, como no caso de Sara, de *Missa in Albis*, que vai sendo desenhada pelas vozes das outras personagens que com ela interagem (e daí a pertinência da afirmação de Martim: “devemos ser seis ou sete autores à procura de uma personagem” - MA:259), quer sob o ponto de vista das “identificações em curso” como as entende Boaventura Sousa Santos, convocado por Liliana Gallo para explicar o processo identitário a que se assiste em *Irene*, com as personagens de Raquel e Orlando (Gallo, 2008:145). A propósito das personagens que escrevem e *se escrevem*, Adília Carvalho lembra que elas respondem a um impulso subversivo que permite a criação de um espaço interior (Carvalho, 1992:532). Ao questionarem a escrita, elas estarão, paralelamente a edificar uma identidade (*idem*:462).

Salientando o facto de que a construção de uma identidade é resultado de uma equação cujos termos são a memória, o contexto geracional (espaço/tempo) e as vozes (as relações dialógicas), autores como Ângela Fernandes, Liliana Gallo e Daniel Floquet encontram no próprio terreno discursivo da autora em análise o mecanismo de fabricação do humano, quer através da diversidade de vozes narrativas, quer por meio de linguagens distintivas, quer até pelo confronto com os animais. Se, em *Maina Mendes*, se lê “quanta gente é precisa para cada um de nós se ir fazendo, quantos passos em nosso torno” (Costa, *apud* Monfardini, 2006:116), a presença recorrente de animais na escrita de Maria Velho da Costa faz crer que também estes são necessários à definição do humano em nós, ideia que Ângela Fernandes e Daniel Floquet exploram nos seus estudos, lembrando a funcionalidade dos animais como “símbolos de



autenticidade natural (consustanciada em gestos como a abnegação, a lealdade, o amor) – uma autenticidade perdida pelos humanos” (Fernandes, 2003:19), e recuperando as palavras de Sara em *Missa*: “...nem todos somos humanos. Há bichos mais pessoais” (Costa, *apud* Fernandes, *idem*:20).

## História

Isto volta sempre ao mesmo por mais que a terra trema.

Maria Velho da Costa

Apesar de em vários estudos se vincar a sociedade patriarcal e conservadora como alvo da escrita de Maria Velho, alguns autores entendem que a atitude transgressora da autora visa planos mais latos, revestindo-se de uma forte dimensão política e sociológica. Essa é, por exemplo, a opinião de Manuel Gusmão que, aproximando a construção ficcional de Maria Velho da Costa à tradição da tragédia grega (2001:95), por exemplo a propósito de *Irene ou o Contrato Social*, a vê como reveladora de uma crise civilizacional que, noutros escritos, e agora a propósito de *Casas Pardas*, aponta como configuradora duma “aguda, empenhada, subtil e aberta procura das figuras ou dos gestos figurais de uma «identidade nacional»”, uma “gestualidade eminentemente histórica” (Gusmão, 1986:14) que revela seres num percurso de “se decifrarem como gente, nação ou tribo” (*idem*, 2001:207). Essa é também uma ideia retomada por Ana Garcia (1992:210) que cita, a propósito, as palavras de Manuel Gusmão atrás transcritas. Idêntica perspetiva tem Liliana Gallo quando, a propósito de *Casas Pardas*, cita *Escrever a Casa Portuguesa*, de Jorge Fernandes Silveira, segundo o qual “casa é uma construção discursiva que pensa o modo português de fixar-se na terra natal” e, portanto, tratar-se-ia, neste romance, de compor «casas de escrita» (*apud* Gallo, 2008:94), ou quando encara a figura de Maina Mendes, que olha através da janela, como a representação da sociedade burguesa e a possibilidade de saída “na encruzilhada dos destinos” (*idem*:91). É também ela que, no suicídio do filho de Maina vê uma representação metafórica da perda da identidade portuguesa, em *Casas Pardas* a imagem de um Portugal marcelista do “mesmo ditador novo” (Costa, *apud* Gallo, *idem*:106) e, em *Irene*, um Portugal a tentar soltar-se de décadas de silenciamento, de “não-inscrição”, a que Orlando o *graffer*, estaria a reagir

(*idem*:147). É também nesta linha que Beatriz Weigert lê, em *Missa in Albis*, a tradução, em simbolização litúrgica, do real visível (Weigert, 2004:52).

E se vários autores, como Teresa Amado ou José Ricardo Nunes, para além dos já citados, reconhecem nas obras de Maria Velho da Costa uma rigorosa contextualização histórica, geracional e ideológica (Amado, 1988:38) e (Nunes, 1997:228), parece ser também consensual a ideia de que nesta implicação da História na escrita se joga a potencialidade desta nos processos de mutação sociológica. É a própria Maria Velho da Costa, como lembra Liliana Gallo, que cobra pelo medo que os escritores têm da mudança: “Poderíamos, enfim, ser mais, os poetas nados e criados, se não te temeras tanto da corporalidade extrema de toda a mutação, mudança que valha” (Costa, *apud* Gallo, 2008:129). Mas, segundo defende Ana Garcia, em *Algumas Tendências do Romance Português Mais Recente*, a realidade é “única mas incomunicável” por suscitar apreensões diferentes e se verter, depois, em versões escritas diferentes, o que exigirá sempre dos leitores uma postura atenta e ativamente crítica. Convocando uma das frases de *Missa in Albis*, onde se diz que “Se um dia alguém contar tudo isto não será de confiar nem de crer ...” (Costa, *apud* Garcia, 1992:215), esta autora entende que, neste romance, se assiste à “impossibilidade de escrever a História devido à manipulação da realidade através da palavra”, (Garcia, *idem*:215), e considera estar a ação “muito misturada com apreciações reflexivas, muito limitada em favor de uma teorização sobre o processo de escrita” (*idem*:219-220). As reflexões sobre o fazer literário das personagens escreventes de Maria Velho da Costa, como é o caso de Elisa, de *Casas Pardas*, permitem criar nas obras plataformas de diálogo com hierarquias de valores e formas de aferir o processo de dizer a subjetividade através da escrita (Gallo, 2008:103).

As potencialidades do discurso ou as barreiras que ele pode interpor ao público leitor por via de opções mais íngremes e disruptivas, “pela transgressão e pela via de um excesso anárquico de vozes” constituem, também segundo João Barrento, matéria para avaliar de que forma, em Maria Velho da Costa, o manuseio da linguagem e da voz, e as suas imbricadas combinações, servem o objetivo de “construir um sujeito e assim encontrar – ou falhar – a porta de entrada na História e na sociedade” (Barrento, 2009:91).

## Escrita

Disjunta e perplexa, submeto-me ao sacro nome de – trabalho.

Maria Velho da Costa

Usando a metáfora do terramoto movimentada por Maria Velho da Costa em *Maina Mendes* e em *Casas Pardas*, Pedro Eiras explora as potencialidades significantes da escrita desta autora considerando que “A questão da enunciação é a questão do terramoto de certa linguagem”: (...) «A terra treme» quando a tremura é a abertura do discurso a uma legibilidade imprevisível” (Eiras, 2005:372). Neste sentido, e para este autor, o terramoto é “antropomórfico” e “é a própria humanidade em jogo” (*idem*:381). Em abono da sua abordagem, Pedro Eiras convoca as próprias palavras da autora em *Maina Mendes*: “Poder falar, isto é, inaugurar um terramoto, eis uma reivindicação para a qual já é preciso dominar uma fala. E recusar as falas assépticas com que um discurso anterior condescende em deixar existir os falantes” (*apud* Eiras, *idem*:372).

Recusar as “falas assépticas” parece ser, em boa verdade, a imagem de marca do discurso de Maria Velho da Costa, ela que ativa como ninguém a teoria da contaminação e lhe tem valido, a par do seu processo de desconstrução linguística, da autorreferencialidade e do uso da polifonia, as mais variadas catalogações. É ao seu uso magistral da língua e às contorções que a autora nela opera para a fazer desabrochar em fulguração<sup>70</sup> que muitos autores vão buscar a motivação para os seus estudos e abordagens.

Da sua escrita, diz Urbano Tavares Rodrigues que ela se caracteriza por “permanente inventividade e desassossego (...) irrigada pela ironia e por um lirismo vigiado” que lhe confere a “elegância da provocação”. (Rodrigues, 2003:44). E se este autor recupera em Maria Velho da Costa “anacronismos medievalizantes em tom de corte de amor” (*ibidem*), Lúcia Jorge vê-a mais como um exemplo de utilização do “modo barroco da língua portuguesa”, pelo manuseio do engenhoso e da farsa que a autora transforma em “ladainha e jogo” (Jorge, 2003:42). Aos que, entretanto, como

---

<sup>70</sup> O poder de criatividade e de inovação da sua escrita valeram a Maria Velho da Costa, em 2 de dezembro de 2013, a atribuição, pela Associação Portuguesa de Escritores, do Prémio ‘Vida Literária, que distingue o percurso de vida de um autor. Nas palavras de José Manuel Mendes, presidente desta associação, o prémio atribuído realça “um percurso literário e pessoal de invulgar dimensão” e um “personalidade maior da vida literária do País”. Cf. *Jornal de Notícias*, 3 de dezembro de 2013, p. 47.

Teresa Isabel Carvalho ou Sylvia Bittencourt, encaram Maria Velho como pós-moderna pelo trabalho de desconstrução textual e pelo uso da polifonia e da fragmentação narrativa, Lídia Jorge remete-os para a herança dos escritores modernistas de que a autora estará a percorrer o rasto como sua verdadeira descendente, na linha, aliás, do que defende Eduardo Lourenço no seu ensaio “Uma literatura desenvolta ou os Filhos de Álvaro de Campos” (Lourenço, 1966). Considerada a “recreação tenebrosa” que Martim reconhece na arte “aviltante” de ficcionar, e a proliferação de vozes a que se assiste em *Missa*, fácil é, de facto, como reconhece Sara Pinto (2003), encontrar mais filiações em Álvaro de Campos e ver, no exercício narrativo fulgurante de Maria Velho da Costa, uma vontade de *sentir tudo de todas as maneiras*.

Manuel Gusmão vê na escrita de Maria Velho da Costa um trabalho arquitetural, uma “arte da composição” que dá a ler, como em Rimbaud, “em todos os sentidos” (Gusmão, 2001:84). Os termos em que se exercita o labor desta escrita, os seus processos e configurações, são exaustivamente estudados por Manuel Tojal de Meneses, na sua tese de doutoramento apresentada à Universidade de Toulouse em 1987, num trabalho de análise a que o autor atribuiu significativamente o título *Maria Velho da Costa: un atelier d'écriture*, e onde fica claro que, como reconhece Manuel Gusmão, na escrita de MVC a linguagem está “em estado de nascimento” (Gusmão, 2001:90). Idêntica visão tem Maria Alzira Seixo que vê na linguagem movimentada por Maria Velho uma “força primordial de organização”, onde o “granulado textual” se erige como uma “construídissima teia de sentidos” (Seixo, 1979:91). E é sobretudo esta capacidade de proliferação significativa, onde a língua parece estar em permanente estado de rebentação que muitos autores consideram ser a imagem de marca de Maria Velho da Costa. Para isso muito contribuem as epígrafes e as citações. Exemplo de “mestiçagem intercultural” para Manuel Gusmão, elas são, para Beatriz Weigert, estratégia para preparar o “ethos” da obra, convocando apadrinhamentos ou revelando filiações (Weigert, 2003:36) ou, como as entende Manuel Gusmão, contratando promessas e expectativas (Gusmão, 2001:77). Aliados aos outros processos de construção, ou de desconstrução narrativa, estes recursos permitem conferir às obras de Maria Velho da Costa o carácter poliédrico que muitos, e a própria, lhes reconhecem. Tratar-se-á, também, eventualmente, se consideradas as próprias palavras da autora, de cumprir com uma espécie de compensação ao “desmunido de verbo” denunciado em *Casas Pardas* (CP:392).

Para Ricardo Nunes, as relações de intertextualidade fornecem aos textos princípios de “identidade” e de “legibilidade”. Recuperando a citação de *Missa* onde, a páginas 412 se diz que “É preciso que os livros tenham trajectórias que se possam refazer buscando os rastros dos murmúrios videntes”, este autor define o trajeto do leitor como o produto de uma “arte combinatória”, resultante das seleções efetuadas no percurso de leitura, perante as múltiplas escolhas que lhe vão sendo proporcionadas (Nunes, 1997: 232). Neste caso, e lembrando a “arte da composição” que Manuel Gusmão entende marcar a escrita de Maria Velho da Costa, não se trata agora de ser o autor a compor, mas o leitor que, pelo processo de leitura faz emergir o texto. Como constata Ricardo Nunes, no entanto, a capacidade que é dada ao leitor de apreender a realidade da obra é-lhe contraditoriamente negada, como também reconhece Manuel Gusmão quando, a propósito da autorreferencialidade e da polifonia, diz que estes processos podem “minar o funcionamento da representação mimética” fazendo proliferar significações num intenso e diversificado “processo de subjectivação” que, segundo este autor, funciona em dois planos: o da “construção múltipla do sujeito no texto” e o da “desobjectivação das imagens do mundo” (Gusmão, 1988:49).

Este trabalho sobre a escrita, que o referido autor considera ser “de corpo a corpo”, não destrói mas transforma o ato de efabulação, instaurando nas obras uma múltipla referencialidade (*ibidem*). Também Helena Buescu, a propósito de *Missa*, entende que a pluralidade de discursos vai “estabelecendo as condições da sua própria veracidade, proveniente de uma miríade desencontrada de opiniões, relatos, versões”. Dessa forma, para a citada ensaísta, os textos deste romance são sempre diálogo mesmo que revistam a forma de monólogos (Buescu, 1989:36) e a autora convoca, em abono deste seu entendimento de que a obra e as personagens internamente se vão fazendo, e não são criações pré-textuais, uma reapropriação do célebre título pirandelliano usada por Maria Velho da Costa na página 259 do seu romance e já atrás evocada: “Devemos ser seis ou sete autores à procura de uma personagem”.

A exibição da instância enunciativa é também destacada, pelos mesmos motivos, por Fernando Coimbra na sua abordagem ao romance *Irene ou o contrato social*, que ele considera uma “arte (...) da materialidade da linguagem” onde a precedência que é concedida a esta conduz a uma “especialização da forma” (Coimbra, 2000:370). Por isso, entende, *Irene* é um “romance artefacto”, misto de arte e linguagem, onde a alternância de personagens cria “uma linguagem deslimitada” que configura “unidades

(...) numa estrutura mas também dimensões num rizoma, coniventes com um contínuo protelamento do início e do fim” (*idem*:369). Também João Barrento vê na polifonia uma estratégia de criação de um “espaço de desordens” onde os pontos de vista face à realidade se relativizam (Barrento, 2009:91), ideia também partilhada por José Ricardo Nunes que, a propósito do romance *Missã in Albis*, diz tratar-se este de um “destroço à deriva, alimentando-se de si mesmo, criando ele próprio as vozes que, ao dizê-lo, o concebem” (Nunes, 1997:229). Também Roxana Eminescu valoriza o facto de, nos romances de Maria Velho da Costa, personagem e narrador formarem uma unidade lírica. Por isso, concorda com a tese apresentada pela romancista quando defende a “irrelevância da evidenciação de processos de mostrar” (Costa, *apud* Eminescu, 1983:24).

O trabalho operado sobre a língua e as suas potencialidades significativas é ainda abordado sob o ponto de vista da sua teatralidade. Autoras como Monfardini, Beatriz Weigert ou Liliana Gallo reconhecem nos textos de Maria Velho da Costa sumptuosidade e “eloquência da criação verbal” que, nuns casos, funcionará para “esgrimir a censura” (Weigert, 2006:36), noutros como estratégia de ironia ou autoironia da escrita e, noutros ainda, para configurar “a inalienável apoteose da trabalhada individuação social” (Gusmão, 1996:37).

A natureza indómita do texto de MVC esteve na base das primeiras reflexões que conduziram à elaboração desta tese e foi também objeto de uma comunicação apresentada num colóquio realizado na Faculdade de Letras do Porto<sup>71</sup>. Nela se destacou a forma como esta escrita corporiza um compromisso que a autora desde cedo assumiu com a língua portuguesa “em todas as suas variantes, as que há e as que estão nascendo da matriz tão antiga”<sup>72</sup>, radicado na convicção de que “as palavras, a nós connosco, através dos tempos e dos continentes, são a porta da liberdade e do sentido”<sup>73</sup>. Aí se mostrou de que forma um texto fragmentado e tensional se constitui em imagem da instabilidade do mundo e da sua complexidade, do desmantelamento da solidez cristalizada, e se oferece como figura anti poder onde a língua se brande e se contorce em favor de uma consciência humana mais desperta e atuante. Se é prática

---

<sup>71</sup> Maria José Carneiro Dias, “Maria Velho da Costa: uma escrita que se faz «barragem contra a voz passiva»”, comunicação apresentada na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, no âmbito do Colóquio “Por prisão o infinito: censuras e liberdade na literatura”, que decorreu nos dias 26 e 27 de setembro de 2011. Texto acessível em linha em [web.letras.up.pt/porprisao/Maria%20Jose%20Dias.pdf](http://web.letras.up.pt/porprisao/Maria%20Jose%20Dias.pdf).

<sup>72</sup> Texto da alocução de Maria Velho da Costa na cerimónia de entrega do Prémio Camões, em 31 de julho de 2002, texto cedido por Manuel Gusmão à revista *Textos e Pretextos*, nº 3, *loc. cit.*, p.4.

<sup>73</sup> *Idem*, p.3.

de MVC *tresler* (LM:244) mais comum será *trescrever* (C:175), garantindo embora que a consideração do mundo real suplante sempre qualquer enfoque mais acentuado sobre a dinâmica e o trânsito internos do texto: “Há porém um plano muito sério que me alevanta felizmente, que se acrescenta até da minha hesitância ao nomear que me leva longe. Perto da coisa que não é da ordem do facilmente dizível” (C:175).

Íngreme e escarpada, porque vária, variante, híbrida e fragmentada, subversiva e transgressora, a escrita de MVC segue, assim, o lema de Elisa e erige-se como “barragem contra a voz passiva” (CP:83), em exercício obrigatório de indagação de quem constantemente nega ao leitor a postura amorfa de “lesma submissa” (LM:308).

## Paródia

De certo modo o livro é um acto lúdico contra vários horrores. Um acto de riso.

Eu brinco com muita gente, mas brinco comigo mesma principalmente. Caricatura de tiques estilísticos.

Maria Velho da Costa

Para os autores que abordam a vertente excêntrica ou marginal de Maria Velho da Costa, como Beatriz Weigert, Manuel Gusmão, Liliana Gallo ou Daniel Floquet, a capacidade que revela a romancista de desconstruir pela questionação e pela paródia é uma forma de carnavalização, segundo o conceito importado de Bakhtine. Neste âmbito, a “voracidade citacional”, a proliferação de nomes e a própria “mestiçagem intercultural” são, como os entende Manuel Gusmão, “procedimentos ostensivos e, nesse sentido, são inscrições de poética, gestos que indiciam um modo de fazer e se cruzam com figurações de poética que, igualmente inscritas no texto, constituem auto-representações, figuras ou modelos de representação do próprio texto” (Gusmão, 2001:90).

Estratégia para suscitar confronto crítico entre “o estético e os sistemas semânticos socialmente definidos”, tal como a apresenta Daniel Floquet (2010:8) lembrando a teorização de Linda Hutcheon, a paródia é vista como um instrumento importante no processo de pulverização das dicotomias que se processa nos romances de Maria Velho da Costa, mais especificamente, no caso em questão, em *Myra*. Idêntica

função será a desempenhada em *Missã* onde, na opinião de Beatriz Weigert, se aborda um tema grave mantendo um “espírito leviano e superficial” (Weigert, 2004:49). Para Liliana Gallo, a paródia acontece também na utilização de escritores canônicos colocados em igualdade de circunstância com ditos populares ou desmantelados nas suas máximas pela subversão do texto. Para esta autora, ao colocar em igualdade de circunstâncias todos os registos, Maria Velho da Costa estará a operar uma carnavalização ao nível da linguagem e a desmantelar hierarquias culturais (Gallo, 2008:109).

## Poesia

Ou olhos que se alagam uns dos outros como  
o mel das terras reparadas, ou línguas que se  
afagam como raças, poldras soltas na planície  
dos corpos e dos povos.

Maria Velho da Costa

Sobre a vertente lírica do trabalho de Maria Velho da Costa, alguns críticos reconhecem-na pelo cuidado na elaboração linguística e retórica, mas poucos se lhe consagraram ainda. Para Ana Garcia, a via de expressão mais comum nesta autora é, precisamente, a utilização de uma linguagem mais ou menos poética (Garcia, 1992:219). José Pedro Ferreira, a propósito de *Corpo Verde*, aprecia a forma como todo o texto, que entende vir na sequência do que foi *Da Rosa Fixa* (1978) e de alguns excertos de *Desescrita* (1973), se empenha em valorizar uma única dimensão existencial, a do amor, aproximando-se, assim, de *Novas Cartas Portuguesas* pela abordagem da sensualidade, e de *Lúcialima* (1983), pelo tratamento dos afetos (Ferreira, 2003:21-22).

E, num exercício também ele poético em que, numa linguagem metafórica, o crítico assume e reivindica “em acto” a sua “dose de enigmaticidade”, Casimiro de Brito fala assim de *Da Rosa Fixa*: “A fenda e o nada de que parte a teia articulam-se numa polissemia extrema, numa aliciante «deriva hermética». A escrita, na sua qualidade mais nobre de «contra palavra» (Barthes em Cerisy), eleva-se num desafio que o leitor não pode desprezar” (Brito, 1979:81).



Reportar todo o vasto aparato crítico suscitado pela obra de Maria Velho da Costa é uma tarefa imensa e que não se ajusta aos objetivos e parâmetros em que se enquadra este trabalho. Muitos autores e estudos não foram aqui considerados, embora as suas abordagens sejam, em muitos casos, devedoras de muitas das análises aqui referidas. Tentou-se, ainda assim, cobrir as várias facetas sob as quais Maria Velho da Costa tem sido estudada, sem entrar em especificações de fundo ou de forma que, sem fazer divergir as abordagens críticas, apenas, na maioria dos casos, as esclarecem com os casos concretos das obras trabalhadas por cada autor.

Do rastreio efetuado fica um sentimento de travo agri-doce. Por um lado, a sensação a um tempo confusa, desconfortável e intimidatória de sentir que uma autora de qualidades excepcionais esteja confinada a um nicho de leitores críticos, muitos deles inegavelmente brilhantes, é certo, mas que também, em muitos casos, enveredam pelo mesmo percurso ou olham pela mesma lupa. Por outro, o prazer de sentir a força indomável do texto de Maria Velho da Costa que, por muitas abordagens a que seja sujeito, não se esgota nas leituras feitas nem se deixa constranger a um qualquer leito de Procusto.



## II – Pelos meandros da *au(c)toria* e do (des)concerto de vozes

Quem fala ou vê? Eu? Sara?  
Ou a imposição dessa presença nasce da  
visão que imponho, quem?, de uma figura  
retirada, reconhecida porém de alguma  
figuração.

Maria Velho da Costa



## 1 – Das especulações teóricas à exposição de uma poética

O trabalho de Maria Velho da Costa, repartido por diferentes géneros, é elucidativo da escuta e da observação do mundo, num processo de indagação *in extremis* (CP:132) onde estão sempre implicados o ouvido, o olhar e a palavra, de tal forma entrelaçados que a destrição é difícil, como se revela na apresentação da perspectiva de Irene, personagem escritora de *Irene ou o Contrato Social*: “Mais lhe parece ora que a sua voz não é a sua voz. É mais habitada pelos olhos, é-lhe falada” (ICS:11). Este conceito de voz habitada pelos olhos movimenta desde logo a impressão sinestésica que o seu texto permanentemente convoca, por nele se fundirem géneros, instâncias discursivas e tipologias textuais, estratégia poliédrica de observar o mundo e de o dizer na sua inteireza fragmentada de vozes, gestos e imagens dissonantes que fazem “vesgar” (CP:132) o discurso na sua minuciosa e tenaz captação da realidade. Avesa à prestimosa mansidão da literatura fácil e servil, é num exercício obstinado e *adstringente* das potencialidades da língua que Maria Velho da Costa encontra a sua forma de estar e de sobreviver no mundo, continuamente questionando o processo de escrita, o seu fazer e a sua função, experimentando e subvertendo, como torna claro no texto da sua alocução no primeiro Congresso dos Escritores Portugueses, em Abril de 1975:

(...) Não sou uma criatura literária, no sentido em que a literatura me foi, antes de o ser, muito mais que desempenho ou aprendizagem pontual de arte ou ofício. Qualquer, mesmo de cordel, foi-me então o cordão mor da mais consciência, fluxo que um dia haveria de desaguar-me na reflexão sobre toda a diferença, toda a produção de bens e de desejo, toda a necessidade, reflexão em palavras ouvidas, lidas, escritas – as coisas a ordenar novamente pelos seus nomes, relações – linguagem matéria e energia manejada para poder sobreviver mutante, que esse é o poder da linguagem – fazer-nos, desfazer-nos, indivíduos, grupos, pátrias – imersos no mesmo magma vivo dos que não lêem, não escrevem, não são isso – escritores. (C:81)

Não será por acaso a ocorrência, em vários dos seus romances, de personagens escritoras, forma estratégica e simbólica de figurar a instância criadora e de escarpelizar o processo autoral, num exercício de mutação que lhe é caro desde que despertou, perplexa, para a compreensão de códigos linguísticos dissonantes e para a possibilidade

de também os criar (C:80), deixando emancipar-se a “surpreendente voz do escrito” (MA:229).

Mergulhar na obra de MVC é uma exercitação do ouvido (ver-se-á, mais tarde que também o é do olhar), tal é a força da solicitação para se atender à voz que se impõe como presença no texto, mas a natureza, a origem e a autoridade dessa voz são dificilmente fiáveis, porquanto o texto frequentemente se enreda num processo de ocultação e desocultação que baralha a perceção e estilhaça (ou faz proliferar) sentidos. É em torno de um processo complexo de permanente escuta e de gestão (ainda que por vezes caótica) da matéria ouvida que se joga a escrita de MVC e que por ela se justifica a abordagem à questão autoral e à miríade de configurações enunciativas que povoam o seu universo ficcional.

Encarar a palavra como corporização de uma voz, ou de vozes, implica equacionar o estatuto do sujeito no texto e abrir a múltiplas possibilidades de apagamento, indefinição, transfiguração ou alteração da entidade autoral. Frequentemente se alude ao “jogo” ficcional na escrita de MVC, como adiante se verá mais detalhadamente, pressupondo-se que aí se trata de um processo de manipulação consciente, de uma arte performativa, de dramaticidade, de pura construção. É significativo, também, que numa passagem de *Missa in Albis* se reconheça, em jeito de desabafo expressivo (inevitavelmente desmistificador e autorreferencial): “Quanta falácia da personagem, e estultícia, não abriga a de um autor” (MA:168). Exposta assim a natureza falaciosa de que se pode revestir a questão autoral, não deixa de ser interessante que duas das aceções da palavra falácia sejam também “ruído de muitas vozes” e “falatório” pois se trata, no ponto agora em estudo, de tentar ilustrar de que forma, na escrita de Maria Velho da Costa, a voz se erige em eixo medular na construção dos seus universos ficcionais e na configuração das diferentes instâncias enunciativas. É de falatório que se trata na ficção de MVC; não o de vozes alimentadas pelo impulso tagarela ou boateiro, mas o resultante da confluência de instâncias falantes que, à vez, ou em efusiva e desordenada sobreposição, reivindicam o seu direito à expressão. Daí que a pergunta colocada pela voz não nomeada no texto, mas que se supõe ser a de Martim, personagem-escritor de *Missa in Albis*, ganhe toda a pertinência: “Mas não é a vida assim, reminiscência de várias vozes, a várias vozes?” (MA:196) e justifica-se que, no emaranhado de vozes de *Casas Pardas*, e de *Missa in Albis*, duas delas confessem o seu desdobramento e a sua pluralidade, curiosamente através da

mesma metáfora: “... meu nome é legião...” (CP:325) e (MA:449). Esta expressão, que representa no texto de MVC um interessante cruzamento da palavra bíblica retirada do Evangelho de S. Marcos (5-9), transporta para os textos destes romances a alusão a vozes demoníacas que habitam as personagens e as dominam, da mesma forma que, no texto sagrado o homem que se prostra diante de Jesus sabe estar habitado por espíritos que não controla: “Perguntou-lhe em seguida: «Qual é o teu nome?» Respondeu: «Legião é o meu nome, porque somos muitos»”<sup>74</sup>.

Pela natureza marcadamente autorreflexiva dos romances de MVC e pela presença neles de personagens escritoras, ou em aprendizagem do ofício, que, às vezes em modalidade quase laboratorial, refletem e testam diferentes posturas discursivas, esses textos configuram o que Linda Hutcheon considera um “multiringed circus” (Hutcheon, 2002:61) onde facilmente o leitor se depara com uma Babel de instâncias enunciativas que “mutuamente se invadem e proliferam, que escapam à teleologia que enunciam, entram em metamorfose e mudam de dimensão” (cf. Bruns, *apud* Coimbra, 2000:369) e que ele, leitor que inevitavelmente se exige ativo e indagador, terá de contextualizar e pôr em relação, sabendo-se à mercê do agente produtor do discurso (Hutcheon, 2002:76). Atendendo à proliferação desses produtores de texto que, na aceção de Kaja Silverman são os que se constituem através da identificação com o sujeito do discurso, os sujeitos produzidos *através* do discurso (*apud* Hutcheon, 2002:169), atendendo também às suas reflexões sobre a escrita e à oscilação das pessoas gramaticais que os identificam, o leitor é conduzido através do “processo pelo qual o EU de autor se «esconde», se transforma nesse «insecto incorruptível, suspenso morto», na escrita e no objeto ideal que ela cria: o texto” (Gusmão, 1996:28).

É a ênfase conferida por Maria Velho da Costa ao processo de escrita, a sua valorização da palavra enquanto corporização de vozes que se impõem ao ouvido em fulguração, ou de imagens incrustadas na retina, que permitirão abordar as estratégias de construção do esconderijo do autor de que fala Manuel Gusmão, ou o perfil desse “Autor/Actor, cavaleiro em branco” (MCR:141), expressão com que a escritora, numa crónica a propósito do romance *Square Tolstoi*, de Nuno Bragança, designa os seus pares e reforça o ensejo, agora iniciado, de uma análise da sua escrita enquanto poética da *auctoria*. O termo latino é aqui propositadamente vincado para fazer sobressair o autor enquanto sujeito dramático, e para permitir uma melhor ativação dos conceitos de

---

<sup>74</sup> Bíblia Sagrada (1992), p:1339.

autoria que se enunciarão. Daí que, para esse efeito, e como se esclareceu na introdução, no que à palavra *actor* diz respeito e sempre que seja julgado pertinente para o esclarecimento dos conceitos em jogo, propositadamente se venha a utilizar a anterior norma ortográfica para permitir o jogo significante e simbólico entre *autor* e *auctor*.

A questão da autoria, frequentemente associada à falácia intencional, tem vindo a alimentar discussões ao nível quer da Teoria Literária, quer da História da Literatura constituindo por isso, como reconhece Seán Burke, uma categoria importante do pensamento contemporâneo:

Authorship, like cosmology, remains a source of fascination for believers and non-believers alike since the issues which it raises reflect any given society's sense of being in the world, and construction of itself in relation to discourse, knowledge and tradition. (Burke, 2000: xv-xvi)

Por depender de mutações históricas, sociológicas e culturais, o conceito de autoria tem estado naturalmente sujeito a oscilações ao longo dos tempos e tem determinado configurações enunciativas que levantam interessantes questões ao nível da inscrição autoral nos textos, da sua rasura, do seu apagamento ou da sua camuflagem. Pela paleta discursiva em que se constitui o universo ficcional de Maria Velho da Costa, este oferece um interessante roteiro pelos meandros por onde se vela ou desvela a entidade autoral e justificará o rastreio teórico que agora se faz, numa tentativa de posteriormente se esclarecer e mapear a diversidade de configurações da instância autoral desenhadas por esta escritora.

Recuando até à Idade Média, Seán Burke encontra nos escritos do exegeta Nicholas of Lyre (1270-1340), uma interessante formulação do conceito de autoria, segundo a qual o autor (ou *auctor*) era o *scriptor* a quem competia a missão de consubstanciar a palavra divina. Neste processo, o autor é um ser escolhido por Deus para escriturário da Sua palavra e a genialidade deste *scriptor* reside no privilégio do acesso à voz divina e ao conhecimento de natureza sobrenatural que ela permite (Burke, 2000: xvi). Remetido à condição de transmissor da voz e da criatividade da *auctoritas* divina, o autor da Escritura está portanto despojado de qualquer papel fundador. Não é sua a origem do texto que escreve. Ele apenas constrói o suporte através do qual a voz original se fará ouvir. Reside então, já na longínqua Idade Média, a primeira formulação de *auctoria* associada a um conceito implícito de alteridade de que se sentirão os ecos,



séculos mais tarde, em Mallarmé e em Barthes, por exemplo, embora destituídos da aura sagrada, ou, pelo menos, transferindo essa aura para a instância da palavra.

Mas poder-se-ia recuar ainda mais, até às concepções helénicas que encaravam a poesia como resultado de uma inspiração da Musa, ou dos efeitos das águas da fonte de Hipocrene, e onde o poeta surge como mero portador de uma mensagem que não é sua. Da mesma forma, o conceito de mimese platónico ou aristotélico subentende o apagamento do sujeito criador, que é sobretudo um recetor de uma realidade de que ele fará registo; no caso de Platão, enquanto cópia do mundo superior das ideias, no caso de Aristóteles enquanto representação de uma ação significativa (Burke, 2000:6). É ainda Burke que lembra o professor grego de retórica e crítico literário Longinus, que terá vivido no século I depois de Cristo, e o seu tratado sobre o Sublime onde se expõe a ideia de que a poesia nasce de uma “frenzying visitation inaccessible to consciousness” (*ibidem*:xvi). Este aspeto é também salientado por Neil Herz num artigo publicado na revista *Critical Inquiry*, onde reproduz, numa tradução de D. A. Russell, as palavras de Longinus: “We come to believe we have created what we have only heard” (Herz, 1983:579).

Foi, no entanto, com o Romantismo que a questão da autoria se recolocou e se engendraram, a partir dessa altura, novas teorizações. Se já então a vida do autor, enquanto entidade cívica, era vista como forma de aceder à significação da obra literária, o positivismo veio aprofundar ainda mais a relação entre obra e autor, valendo-se do biografismo como um dos grandes vetores da crítica literária, onde Sainte Beuve imperou, querendo ver na obra literária um retrato de superfície do seu autor, numa atitude logocêntrica do significado vinculado à figura autoral, como denunciarão Derrida, Barthes ou Foucault (Gagliardi, 2010). Se o “JE est un autre” de Rimbaud, em 1871, apontava para a ideia de que o autor não domina o que nele se exprime, abrindo portas a uma hermenêutica da suspeita e da dissolução do sujeito, Marcel Proust, em *Contre Sainte-Beuve*, acentuará a ideia de que há uma grande distância entre o *eu* que cria e/ou é criado na Obra, e o *eu* do indivíduo que (pré-)existe nos bastidores da criação, de forma que o sujeito de enunciação passa a estar intimamente associado à ficcionalidade. Sobre as perguntas a que Sainte-Beuve achava importante responder-se para julgar o autor de uma obra literária, Marcel Proust dirá:

Cette méthode méconnaît ce qu'une fréquentation un peu profonde avec nous-même nous apprend: qu'un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices. Ce moi-là, si nous voulons essayer de le comprendre, c'est au fond de nous-même, en essayant de le récréer en nous, que nous pouvons y parvenir. (Proust, 1954:137).

Também Stéphane Mallarmé remeterá o poeta à função de mero executante dos imperativos da palavra, a quem atribui a beleza austera do trabalho ideal, recusando localizar as origens da poesia na imaginação ou na inconsciência poética e encarando a palavra como logos puro e profundo (Buescu, 1998: 9) que a si própria se ilumina e se erige como trabalho puro:

L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés ; ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase.

(...)

Une ordonnance du livre de vers point innée ou partout, élimine le hasard; encore la faut-il, pour omettre l'auteur (...). Quelque symétrie, parallèlement, qui de la situation des vers en la pièce se lie à l'authenticité de la pièce dans le volume, vole, outre le volume, à plusieurs inscrivant, eux, sur l'espace spirituel, le paraphe amplifié du génie, anonyme et parfait comme une existence d'art. (Mallarmé, 1945:366-367)

Considerando Mallarmé como o verdadeiro precursor do afastamento do escritor enquanto autor empírico, Seán Burke comenta desta forma as palavras de Mallarmé ora citadas:

The disappearance of the writer, the autonomy of writing, the beginning of *écriture* is an act of textual dispossession, the power of language to organize and orchestrate itself without any subjective intervention whatsoever, the notion of the intertextualising of all literature – all these prototheoretical themes are laid out in the sparest form by this passage. (Burke, 2004:9)

O biografismo entra, pois, em crise na viragem do século e T.S. Eliot, conferindo ao escritor o estatuto de locutor dramático, falará da rendição de si próprio no decurso da criação poética: “What happens is a continual surrender of himself as he is at the moment to something which is more valuable. The progress of an artist is a continual self-sacrifice, a continual extinction of personality” (Eliot, 1982:39). Neste processo de despersonalização, “(...) the more perfect the artist the more completely separate in him will be the man who suffers and the mind which creates; the more perfectly will the mind digest and transmute the passions which are its material”

(*ibidem*: 40). Desenha-se aqui o distanciamento poético e a despersonalização que conduzirão, naturalmente e por exemplo, ao fingimento pessoano compreendendo-se assim facilmente o fascínio que sobre Pessoa exercia Shakespeare e a sua obra dramática.

Em *Oeuvres I*, Paul Valéry virá também desautorizar o autor face ao texto por ele produzido, dizendo que “... le véritable ouvrier d’un bel ouvrage (...) n’est positivement *personne*” (Valéry, 1957: 483) e defendendo que, uma vez publicado, um texto é como um aparelho de que cada um se pode servir segundo os seus meios, inaugurando um percurso relativista na reflexão sobre o ato de leitura ou de receção:

Mes vers ont le sens qu’on leur prête. Celui que je leur donne ne s’ajuste qu’à moi, et n’est opposable à personne. C’est une erreur contraire à la nature de la poésie, et qui lui serait même mortelle, que de prétendre qu’à tout poème correspond un sens véritable, unique, et conforme ou identique à quelque pensée de l’auteur. (*idem*:1509)

O autor será, assim, progressivamente entendido como um hermeneuta alheio ou pouco autorizado para falar da sua própria obra, posição que, já no século XVIII, era aventada por alguns autores, como expõe Rudolph A. Makkreel no seu artigo “The Confluence of Aesthetics and Hermeneutics in Baumgarten, Meier and Kant”, publicado na revista *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*.

Georg Friedrich Meier, por exemplo, ainda coloca algumas reservas quanto à eventualidade da ausência de intencionalidade autoral numa obra, defendendo que há “sufficient ground” para se assumir essa intencionalidade e que não o fazer seria “unfair (unbillig) because it would presuppose that the author either spoke and wrote without using his intellect or has not understood himself” (*apud* Makkreel, 1996: 68). No entanto, como reconhece Makkreel, embora Meier coloque a intencionalidade autoral como fator determinante do significado de um texto, incorrendo assim numa “intentionalist fallacy”, ele admite que outros, que não o autor, poderão estar mais habilitados a compreender e a seguir os sentidos implicados no texto (*ibidem*), introduzindo já uma perspetiva subjetiva na hermenêutica textual.

Também Chladenius e Breitinger haviam introduzido já, no processo de abordagem textual e interpretativa, a noção de perspetivismo histórico, que viria a constituir um elemento importante da produção poética e da receção, embora, no caso destes autores, essa noção estivesse ainda abstraída de qualquer trabalho de hermenêutica puramente textual: “Chladenius and Breitinger are both concerned with

*representational* positionality of the author and reader, not with a hermeneutic textuality that resists ocular knowledge” (Leventhal, 1983:136). Cria-se, desta forma, a possibilidade de o leitor poder divergir, ou ir além, no seu processo de interpretação do texto, dos sentidos que o próprio autor lhe quis imprimir, e desenha-se o conceito de ponto de vista do leitor que, marcado pelas suas referências culturais e situacionais poderá trazer à sua consciência o que para o autor estava inconsciente. Esta perspectiva que abre para uma hermenêutica da suspeita e subentende que se poderá compreender o autor melhor do que ele se tenha compreendido a si próprio, também defendida por Friedrich Schleiermacher e Dilthey (Makkreel, 1996:68), havia também já sido aventada por Kant na sua *Crítica do Juízo*, ao referir-se à questão da finalidade sem fim. De facto, Kant alargará este conceito de afastamento progressivo do sujeito autoral relativamente à sua obra. Embora admita que a autenticidade desta, em termos dos sentidos desejados pelo seu autor, é concebida subjetivamente, essa intencionalidade não poderá ser definida sem referência a outros. Da mesma forma que, para Kant, os juízos estéticos só são válidos se puderem, em princípio, ser partilhados, também as interpretações autênticas são implicitamente intersubjetivas pois que nelas intervém “our judgement with the possible rather than the actual judgment of others” (*apud* Makkreel, 1996:71).

Na linha de Paul Valéry, William Kurz Wimsatt e Monroe C. Beardsley, influenciados pelas teorias modernistas da impessoalidade, darão ao texto a autonomia do dizer, rasurando a ligação entre a obra e o seu autor. Embora não excluam completamente a biografia pelo que ela pode ajudar a perceber do uso que o autor faz das palavras, estes ensaístas defendem que “encontrar o sentido do texto na intenção do autor significa reduzir a tarefa do crítico a uma entrevista, ou mera coleta de testemunhos” (*apud* Gagliardi, 2010:287). Não negam, assim, a presença do elemento intencional na estrutura de um poema mas admitem-no apenas no que aos fatores externos ao discurso diz respeito: “Intention is design or plan in the author’s mind. Intention has obvious affinities for the author’s attitude towards his work, the way he felt, what made him write” (*apud* Burke, 2000:90). “The Intentional Fallacy” não se referiria, pois, ao domínio da interpretação de uma obra, mas destinava-se apenas a vincar a ideia de que o argumento da intencionalidade não poderia interferir na sua apreciação:

The author's intentions in writing are neither recoverable nor pertinent to the judgement of the work. Such a position prescribes the irrelevance of intention not to a work's composition but to its reception. Intention may well govern the scene of writing but not that of reading (...). (*idem*:67)

Argumentando que a linguagem é um sistema público regido por convenções sociais e que é nesse suporte público que se consubstancia o poema, Wimsatt e Beardsley retiram a este a possibilidade de se ver apropriado pela situação particular de um indivíduo. Por isso, partindo da frase da “Ars Poetica” de Archibald Macleish, “a poem should not mean / but be”, esclarecem: “a poem can *be* only through its meaning – since its medium is words – yet it *is*, simply *is*, in the sense that we have no excuse for inquiring what part is intended or meant” (*idem*:91). Os dois ensaístas não excluem, porém, no caráter polissêmico do texto, a possibilidade de nele se manterem elementos que contribuam para um núcleo invariante na leitura.

A falácia da intenção virá a tornar-se um tema determinante. Quer o *new-criticism* e toda a teoria literária norte-americana, quer, a montante, alguns críticos adstritos ao formalismo russo, como Tomachevski, ou ao Círculo Linguístico de Praga, como René Wellek ou Mukarovsky, quer ainda o círculo de Bakhtine, advogarão o afastamento do autor biográfico como origem do sentido (Buescu, 1998:22-23). Neste processo, é no entanto incontornável a proclamação da morte do autor que, embora anunciada já por J. Warren Beach (em 1932) e também por Joyce e Le Corbusier antes dele, será protagonizada por Barthes em 1967<sup>75</sup>.

Argumentando que a escrita é a destruição de toda a voz e de toda a origem, e que nessa escrita se perde toda a identidade, “a começar precisamente pela do corpo que escreve”, (Barthes, 1984:49), Roland Barthes expulsa a pessoa da linguagem, num movimento cujas consequências levarão à abolição de qualquer forma de subjetivismo, como reconhecerá Burke no seu livro *The Death and Return of the Author* (Burke, 2004:14). Ao considerar que o sujeito da linguagem é “vazio fora da própria enunciação que o define”, um mero *scriptor* que nasce ao mesmo tempo que o seu texto, e que “(...) a sua mão, desligada de toda a voz, levada por um puro gesto de inscrição (e não de expressão) traça um campo sem origem – ou que, pelo menos, não tem outra origem

---

<sup>75</sup> Data que Seán Burke contrapõe a 1968, erradamente apresentada, segundo ele, por muitos críticos (Burke, 2004:20).

para lá da própria linguagem” (Barthes, 1984:51), o crítico francês, em rigor, destitui o homem quer de conhecimento, quer de consciência:

For should it be that all thought proceeds necessarily by way and by virtue of language, the absence of the subject from language translates into the absence of the subject or consciousness from knowledge. If knowledge itself, or what we take to be knowledge, is entirely intradiscursive, and if, as it is claimed, the subject has no anchorage within discourse, than man as the subject of knowledge is thoroughly displaced and dislodged. (Burke, 2004:14-15)

Em boa verdade, como conciliar este esvaziamento do sujeito com a noção, defendida por Barthes, de que o texto é “tecido de citações, saídas dos mil focos de cultura” (Barthes, 1984:52)? Que linguagem autorreflexiva e autogerada se pode conceber abstraída de um sujeito? Como reconhece Helena Buescu, “Operar esta rasura dá afinal ainda conta de um paradigma formalista da linguagem, justamente pela supressão desta enquanto discurso, fenómeno radicalmente intersubjectivo e, na acepção mais lata do termo, social” (Buescu, 1998:16).

Destruída a voz do sujeito, a palavra entra, pois, num processo de autonomização e Derrida dirá que “Ser poeta é saber abandonar a palavra”, “deixá-la falar sozinha” (*apud* Gagliardi, 2010: 289), posição que reverá mais tarde invocando a necessidade de se preservar o historicismo da obra, sob pena de se cortar a sua “relação com uma origem subjetiva, que não é simplesmente psicológica ou mental” e que constitui a própria historicidade do texto (*ibidem*).

Foucault abordará a questão do autor a partir da distinção entre escritor e autor, lembrando que todos os textos têm escritores mas só alguns foram produzidos por autores, avançando com uma caracterização que estará na base do seu conceito de “função-autor”, como a entende Alexander Nehamas:

Authors are not individuals but characters manifested or exemplified, though not depicted or described, in texts. They are formal causes. They are postulated to account for a text’s features and are produced through an interaction between critic and text. Their nature guides interpretation, and interpretation determines their nature. This reciprocal relationship can be called, not simply for a lack of a better word, *transcendental*. (Nehamas, 1986: 686)

A expressão “função-autor”, avançada por Foucault servirá para separar o sujeito, biograficamente determinado, do autor, enquanto figura discursiva, variável em função das configurações históricas e culturais inferidas a partir de aparatos discursivos específicos (Burke, 2002:217). Como explica Helena Buescu, trata-se “de assinalar um

uso, uma operação realizada no texto e com o texto, uso e operação esses que são relacionados com o conceito de autor, deste modo despojado (...) de qualquer componente biografista” e de sugerir, de forma sobretudo irónica “os códigos legais e institucionais que permitem e constroem, que determinam e articulam a produção, circulação e preservação – no sentido mais geral, a economia – dos textos e seus autores” (Buescu, 1998:19). Embora advogando a existência de um “enigmatic link between an author and his work” (Foucault, *apud* Wilson, 2004:342), o conceito de Foucault resvala ainda para uma cultura pós-autoral, mesmo se de forma diferente de Barthes, porque mais problematizadora e equacionando a figura do autor em termos de um *quê* e não de um *quem*, como reconhece Adrian Wilson: “No longer should we bend our ear to the supposedly personal voice of the named, individual author; instead, we should attend to the anonymous murmuring of the collective discours” (*ibidem*). Segundo este crítico, o espaço interpretativo que as teorias de Foucault abriram permitiram as conceções construtivistas de Alexandre Nehamas, como o “postulated author”, o “fictional author”, de Gregory Currie, e o “interpretative author”, de Jorge Gracia, situação que Foucault de certa forma teria antecipado, nas notas prévias ao seu “Qu’est-ce qu’un auteur?”, ao definir a questão autoral como um momento privilegiado de individualização na história das ideias, do conhecimento e da literatura, ou na história da filosofia e da ciência (*ibidem*:343).

De facto, Nehamas levará mais longe o conceito de Foucault, contrariando até a ideia, avançada por este, de que o autor era um “repressive principle” que forneceria os meios com os quais se impediria a livre manipulação, composição, decomposição e recomposição da ficção (Foucault, *apud* Nehamas, 1986:689). Ao contrário, para Alexander Nehamas,

The author is the agent postulated to account for construing a text as an action, as a work. The author is the ultimate “more extensive process of which the text is a part – though this is not a process that can be finally captured and displayed. Seeing a text as a work, we necessarily see it as the partial manifestation of a character: the author is that character. We are therefore confronted with this sequence: writers produce texts; some texts are interpreted and are thus constructed as works; works generate the figure of the author manifested in them. (Nehamas, 1986:688)

Ficam assim lançadas as bases para se encarar o autor e a obra como construção, pois ambos se constituem como objetos de interpretação e só se originam através dela. Embora reconhecendo que a figura autoral corre o risco de se tornar arbitrária e de se

fragmentar por efeito da variação nas interpretações, ainda assim, este crítico sugere que ao texto se pergunte, não já “Who is speaking?” mas “Who can be speaking?” (*idem*:690), abrindo caminho a uma estética da recepção que, sem ter ainda explicitamente considerada a figura do leitor, pois que ainda se contempla a relação entre o texto e um “crítico”, encara o autor como figura que emerge do texto numa interação entre o escritor, o texto, a obra que o texto constitui e o crítico:

The author (...) is a plausible historical variant of the writer, a character the writer could have been, someone who means what the writer could have meant, but never, in any sense, did mean. Writers enter a system with a life of its own; many of its features elude their most unconscious grasp. Many texts might have been radically different had their writers been aware of such features. But the author, produced jointly by writer and text, by work and critic, is not a person; it is a character who is everything the text shows it to be and who, in turn determines what the text shows. The author has no depth. (*idem*:689)

No seu livro *Validity in Interpretation*, E. D. Hirsch, Jr. virá precisamente em defesa do autor, insurgindo-se contra a “chaotic democracy of readings” (Hirsch, 1973:5) que levou à usurpação do lugar do autor pelo crítico, de tal forma que a mensagem de um texto se tornou mensagem do texto para um determinado crítico. Neste sentido, seria necessário construir uma teoria hermenêutica para organizar o caos interpretativo, recorrendo à intenção do autor presente no texto que ele próprio escreveu: “... if the meaning of a text is not the author’s, then no interpretation can possibly correspond to the meaning of *the* text since the text can have no determinate or determinable meaning” (*ibidem*). Hirsch parte, então, do princípio de que estando o “meaning” associado a uma sequência de palavras, é impossível escapar a um autor (*ibidem*). Por isso, atendendo a que as expressões verbais escritas apenas podem transmitir significados verbais, este autor entende que a única questão relevante a colocar é “whether the verbal meaning which an author intends is accessible to the interpreter of his text” (*idem*:18). Esta questão afigura-se de resposta difícil porquanto nem o próprio autor poderá reproduzir o seu “original meaning” pois que “nothing can bring back his original meaning experience” (*idem*:16). O que este crítico põe em causa, neste ponto, é apenas a certeza do conhecimento da intenção do autor e não a impossibilidade de chegar a esse conhecimento. Daí que distinga, *meaning* como o que o autor quis dizer pela utilização de uma determinada sequência de signos e *significance* como a relação que essa sequência estabelece com uma pessoa, um conceito ou situação, ou seja, a interpretação que lhe é dada pelos leitores (*idem*:8). E esclarece:



Authors, who like everyone else change their attitudes, feelings, opinions, and value criteria in the course of time tend to view their own work in different contexts. Clearly, what changes for them is not the meaning of the work, but rather their relationship to that meaning. Significance always implies a relationship, and one constant, unchanging pole of that relationship is what the text means. Failure to consider this simple and essential distinction has been the source of enormous confusion in hermeneutic theory. (*idem*:8)

Esta posição justifica-se pela convicção deste crítico: “Meaning is an affair of consciousness and not of physical signs or things. Consciousness is, in turn, an affair of persons, and in textual interpenetration the persons involved are an author and a reader” (*idem*:23). Ao invés de uma análise meramente imanentista do texto, defende-se por conseguinte uma hermenêutica comunicacional entre autor e leitor.

A doutrina intencionalista de Hirsch é reforçada por Stanley Fish, na sua obra *Biography and Intention*, ao defender a reinserção de uma forma de biografia como condição para a leitura. Para este autor, não existe “um sentido independente das circunstâncias textuais da sua produção intencional” e este é constituído “apenas no interior da assunção de um falante numa situação particular, produzindo no momento da fala um acto de comportamento intencional” (*apud* Buescu,1998:21).

Alguma crítica contemporânea volta, entretanto, depois da “apoteose do discurso” (Gagliardi, 2010:290) a reivindicar a autoria, pela voz de Harold Bloom, Paul De Man, Booth, Umberto Eco ou Compagnon, mas também pelos seus anteriores críticos como Barthes e Derrida, que reviram as suas reflexões. Uma abordagem importante a esta discussão foi dada pela releitura do texto “Pierre Ménard, autor de Quixote”, de Jorge Luís Borges (1939), ao colocar a tónica nos efeitos que o deslocamento temporal dos textos pode acarretar sobre o seu significado, uma vez que “deslocar um texto do seu momento de produção mobiliza sua imagem autoral, redefinindo seus possíveis sentidos” (Gagliardi, 2010:291).

Em favor do autor está também Wayne Booth, embora o seu conceito se alargue, como explica Gagliardi, através do conceito de “autor implícito”: “O autor está vivo. O significado continua sob a tutela de alguém que agora deixa de ser aquele que arranja palavras no papel e passa a ser o que as percorre com os olhos” (*idem*: 292). Para Booth, o autor nunca se retira totalmente da sua obra, deixando nela um substituto, a que ele

chama o autor implícito<sup>76</sup>, e que se dirige ao leitor implícito, definindo as condições de entrada do leitor real no livro (*ibidem*). Esta situação poderá verificar-se, por exemplo em Italo Calvino, mas também em Mário de Carvalho, dois autores que abordam o romance e o estatuto do autor e do leitor à luz da estética da receção, e onde podemos encontrar a figura do autor implícito, dirigindo-se ao leitor implícito. Do primeiro, selecionou-se um excerto de *Se numa noite de inverno um viajante*:

Já leste umas trinta páginas e estás a ficar apaixonado pela trama. A certa altura observas: «Mas esta frase não me soa a novidade. Aliás, toda esta passagem, parece-me que já a li.» É claro: são temas que se repetem, o texto é tecido por estes vaivéns, que servem para exprimir o fluir do tempo. És um leitor sensível a estes requintes, tu, sempre pronto a captar as intenções do autor, não te escapa nada.<sup>77</sup>

De Mário de Carvalho, apresenta-se um excerto de *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*:

E porque já vamos na página dezoito, em atraso sobre o momento em que os teóricos da escrita criativa obrigam ao início da ação, vejo-me obrigado a deixar para depois estas desinteressantes e algo eruditas considerações sobre cores e arquiteturas, para passar de chofre ao movimento, ao enredo. Na página três já deveria haver alguém surpreendido, amado ou morto. Falhei a ocasião de «fazer progredir o romance».<sup>78</sup>

Paul De Man vem também em defesa de uma autoridade operante nos textos: “...I have a tendency to put upon texts an inherent authority, which is stronger, I think, than Derrida is willing to put on them. I assume, as a working hypothesis (...) that the text *knows* in an absolute way what it’s doing” (De Man, 1986:791). Recusa-se, portanto, a relegar o autor a uma função acessória no processo de interpretação. Segundo Paul de Man, se se rejeitasse a intencionalidade:

O resultado seria um endurecimento do texto numa mera superfície que impede a análise estilística de penetrar para além das aparências sensoriais e chegar até à percepção da ‘luta com o sentido’, cuja descrição deveria ser o objeto de toda a crítica, incluindo da crítica das formas. Com efeito, as superfícies, ao serem artificialmente separadas do fundo que as suporta, permanecem também ocultas. (De Man, *apud* Gagliardi, 2010:293)

---

<sup>76</sup> Helena Buescu preferirá, nesta aceção, utilizar a expressão “autor implicado”, in *Em busca do autor perdido*, op. cit., p. 23.

<sup>77</sup> Italo Calvino (2002), *Se numa noite de inverno um viajante*, Coleção Mil Folhas, Porto, Público Comunicação Social SA, p. 25.

<sup>78</sup> Mário de Carvalho (1995), *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*, Cacém, Editorial Caminho, p.18.

Também Compagnon se ergue em favor da intencionalidade, mas sem radicalismos, reclamando um exercício de complementaridade entre a intenção e a própria obra. Como Gagliardi explica, este autor defende que “a intenção é o único critério concebível da validade da interpretação, mas ela não se identifica com a premeditação clara e lúcida” já que, num texto, pode-se procurar o que ele diz “com referência ao seu próprio contexto de origem, bem como aquilo que ele diz com referência ao contexto contemporâneo do leitor. As alternativas, colocadas dessa forma, deixam de ser excludentes e se tornam complementares”. Chega-se, assim, à “intenção em ato” (Gagliardi, 2010:294).

Refletindo sobre os obstáculos criados à distinção entre texto e intenção autoral, Gagliardi aponta as culpas à oposição falaciosa entre pensamento e linguagem. Se ela se abolir, entende este ensaísta, “a intenção torna-se aquilo que se quis dizer com o texto” e em vez de projeto torna-se sentido (*ibidem*). É nessa linha que o autor, à imagem das perspectivas defendidas por Adolfo Casais Monteiro e Eduardo Lourenço, contextualiza a produção heterónima de Fernando Pessoa: “Pessoa não criou personalidades que produziram poemas. Pessoa escreveu poemas que só depois suscitaram personalidades” (*idem*:295). Esta linha subentende o entendimento de que há um material genético composto por traços de estilo, o que o faz dizer que “O guardador de rebanhos é que é autor de Caeiro. A autoria consistiria, aqui, na produção de um sujeito de linguagem, que até pode ser imaginado como um corpo orgânico e anterior ao texto, mas que foi constituído e depois lançado para trás” (*idem*:297).

A dissociação entre o autor e o texto por ele produzido deixará vaga a noção de autor empírico que estará na base de desenvolvimentos posteriores sobre a questão da autoria. De facto, se o primeiro grande movimento de ataque ao autor foi motivado pela perspectiva biografista do positivismo, a dissolução do sujeito nas poéticas modernistas veio levantar novas questões e determinar uma postura antissubjetivista que marcou muitos autores no século XX. A contemporaneidade tem suscitado entretanto novas questões a partir de posicionamentos éticos, representacionais e políticos que têm vindo a legitimar novas abordagens (*idem*). É nesse contexto que ganham forma as teorizações sobre autores e leitores empíricos e autores textuais.

Na sua obra *Em busca do autor perdido*, Helena Buescu parte do princípio de que a noção de autor não funciona com o mesmo grau de pertinência ou manifestação textual em toda e qualquer obra (Buescu, 1998:24), considerando o autor empírico

como uma categoria importante dentro dos estudos literários, sem o qual não é possível entender o *funcionamento*<sup>79</sup> do sistema literário e a sua inclusão num sistema cultural em que todos nós, “sujeitos empíricos”, nos situamos e relacionamos, e que será “precisamente pela existência de sujeitos empíricos (e, em particular de autores empíricos) que se legitima a existência de outros tipos de sujeitos” (*ibidem*). Esta postura determinará a sua adesão à designação, apresentada por Vítor Aguiar e Silva, de “Autor Textual”, figuração discursiva da instância que detém o primeiro lugar “como entidade operativa na obra”, o autor empírico, com o qual o autor textual mantém relações pertinentes e funcionais ao nível da inserção do texto no sistema mais vasto das práticas sociais e simbólicas. Assim sendo, “Nem o autor empírico é apenas um foco psicológico nem o autor textual é tão-só uma representação psicologista desse autor empírico” (*idem*:25).

O conceito de figuração ou de figura tem vindo a ser movimentado por vários críticos na abordagem à questão da autoria. O primeiro, embora utilizado no âmbito de uma abordagem sociológica, serviu a Norbert Elias para explicar a complexa trama de relações que intervêm no processo civilizacional. O segundo tinha servido a Mukarovsky para, no seu intuito de marcar a diferença entre sujeito empírico e sujeito autoral, designar a “personalidade hipostasiada” que vai surgindo numa obra e que, não coincidindo com a personalidade psicofísica do sujeito empírico, vai permitindo configurar um denominador comum às obras por ele escritas (*idem*: 20). A ideia de figuração está também implícita na formulação de Umberto Eco, de 1985, muito próxima, aliás da de Vítor Aguiar e Silva, por insistir na ideia de uma instância manifestada e reconhecível no texto. Eco falará de um “Autor Modelo” enquanto «hipótese interpretativa» avançada por um leitor empírico em função de anteriores enunciações que este vai colocando em relação. Por seu lado, também o autor empírico perspetivará um leitor modelo como «hipótese interpretativa» (Eco, *apud* Buescu, 1998:13). A inter-relação destas duas entidades e o facto de, quer o autor empírico quer o leitor empírico, interagirem com as respetivas figurações e/ou expectativas sociais e simbólicas garantem uma parceria comunicativa entre as duas instâncias (*ibidem*).

O conceito de “persona” ou de “imagem de celebridade” avançado por Rosemary J. Coombe parece agir com a mesma valência, pois considera que essa

---

<sup>79</sup> Itálico no original.

imagem autoral nasce da movimentação frequente de determinados signos ou procedimentos, como o explica Helena Buescu:

(...) Trata-se, portanto, no contexto, de uma ancoragem sistémica da construção da celebridade, que passa pelo *reconhecimento de um nome e do seu funcionamento social jubilatório*, por assim dizer. Tal jubilação, constantemente praticada, implica por isso a constituição de uma persona (imagem) que, se em alguns casos pode coincidir com a noção de simulacro, tal como Baudrillard (1976) a entende, não deve entretanto ser integralmente confundida com a noção de autor empírico. Não porque com ela não estabeleça relações, pelo contrário, mas porque implica uma construção social e simbólica que só parcialmente é recoberta pela identidade empírica. (*idem*:14)

O mesmo terá pensado Wayne Booth ao apresentar a noção de «autor-carreira», definido por Helena Buescu como uma

(...) manifestação particular do autor implicado que, através de uma série de procedimentos, sobretudo de natureza intertextual, se constitui como autor «de carreira», o que implica nomeadamente que um determinado texto tenha consciência de outros que com ele partilham a mesma instância de assinatura. (*idem*:43)

O conceito de figura ou de *persona* está também implícito na formulação de Hans Ulrich Gumbrecht quando, na sua obra *A Modernização dos Sentidos* (1998), tematiza o surgimento, durante a Renascença, das noções de autor e de sujeito. Este teórico da Literatura, medievalista e romanista, considera que o advento da imprensa fez nascer a noção de autor e que esta funcionaria como “máscara de univocidade que dissimula a instabilidade e a plurivocidade de sentidos do texto escrito” (Versiani, 2009:2), daí que os autores frequentemente se valessem de prólogos, introduções e posfácios como orientadores de leitura, de forma a reduzir a plurivocidade (*idem*:3-4). Ao estabelecerem e ao explicarem, por exemplo, a distinção entre diferentes sujeitos discursivos, os autores dos séculos XV e XVI estariam já a movimentar as peças do jogo de máscaras em que se pode constituir o fenómeno da autoria, que veremos também, mais adiante, corporizado na ficção de Maria Velho da Costa.

Ao encarar o autor textual como figuração discursiva de uma entidade operativa empírica, Aguiar e Silva está, como Umberto Eco, a conceber o autor textual como uma estratégia enunciativa e, assim sendo, a legitimar uma forma de imprimir ao texto uma espécie de imagem de marca autoral que, não sendo necessariamente coincidente com a do autor empírico, é a sua máscara e permitirá, pelo uso recorrente de determinados procedimentos, uma espécie de marcação de terreno autoral e o estabelecimento de um

trânsito comunicativo contratualizado (porque de marcas reconhecíveis) entre sujeitos autores e sujeitos leitores, sejam eles entidades empíricas ou figurações. Assim, o autor textual “existe no âmbito de um determinado texto literário, como uma entidade ficcional que tem a função de enunciador do texto e que só é cognoscível e caracterizável pelos leitores desse mesmo texto” (Silva, 1988:227).

A noção de trânsito comunicativo também esteve subjacente ao desenvolvimento da estética da recepção, sobretudo a partir da última década de 70, na esteira das teorias de Wolfgang Iser e Hans Robert Jauss. É através da experiência de leitura, a que Iser chama “text processing” (Iser, 2000:311) que o sentido emerge, numa relação de duplo sentido entre o texto e o leitor, configurando o que ele chama recepção estética:

Instead of asking what the text means, I asked what it does to its potential readers. (...) The author’s intention, the work’s message, the value manifested in the harmonious reconciliation of textual ambiguities – all of them constituted the background to the theory of aesthetic response. (...) I call it aesthetic response because it stimulates the reader’s imagination, which in turn gives life to the intended effects. (*ibidem*)

Como se depreende desta citação, Iser reaproveita a distinção enunciada por Hirsch entre *meaning* e *significance*, e esclarece: “ (...) we might perhaps use ‘significance’ in Hirsch’s sense. I would consider ‘meaning’ to be the referential totality implied by the different segments of the text, and ‘significance’ to be the reader’s absorption of the meaning or experience into his own existence” (*idem*, 1980:64). A “aesthetic response” resulta pois da ativação de certas faculdades humanas do leitor face ao potencial de ação que o texto representa (*idem*, 1976: 13,) o que determina que o lugar da obra literária se situe na confluência do texto e do leitor (*idem*:48). Assumir esta interação implica também aceitar o trabalho prévio de um autor sobre o texto por ele produzido e considerar o interface entre texto e contexto, já que cada obra será o resultado de um trabalho autoral seletivo a partir dos sistemas sociais, históricos, culturais e literários em que o autor está inserido e que lhe fornecem um enquadramento referencial que o baliza mas que, incorporados numa obra, participam de uma outra organização e estrutura que os reorganiza e lhes modela a funcionalidade e a semântica. Essa matização dos sistemas impede que a literatura represente a vida, mas antes a refrate, como explica Iser no prólogo à edição francesa de *L’acte de lecture*:

L’œuvre littéraire a son origine dans le regard que l’auteur porte sur le monde et revêt par là le caractère d’un événement dans la mesure où il présente une mise en

perspective du monde présent, perspective qui n'est pas incluse dans ce monde. Même si un texte littéraire voulait reproduire le monde présent, sa reproduction dans le texte serait déjà un changement pour la raison que la réalité répétée est dépassée par la vision qui en est offerte. En règle générale, le regard de l'auteur, visible dans le texte, perce les représentations du monde, les systèmes, les interprétations et les structures. Chaque texte littéraire porte en lui un regard sélectif du monde organisé au sein duquel il naît, et qui forme sa réalité référentielle. Certains éléments empruntés à ce monde sont absorbés dans le texte, ce qui affecte leur signification. (*idem*, 1976 :9)

Já aqui ficava superado o imanentismo textual, suscitando-se antes um leitor interativo capaz de repensar o mundo em função da plataforma textual múltívoca que lhe é fornecida pela obra literária. Se Iser privilegia sobretudo a dimensão estética que mobiliza no leitor faculdades de representação e de percepção para o fazer adotar, face a uma obra, perspectivas diferentes, Jauss valorizará sobretudo a dimensão histórica como condutor do sentido. Nesse âmbito, confere um papel central ao “horizonte de expectativa”, fator marcado por valores coletivamente assimilados e que determinam tendências dominantes do gosto. Para Jauss, o horizonte de expectativa é determinante para se apreciar o valor de uma obra pois “la façon dont une œuvre littéraire, au moment où elle apparaît, répond à l'attente de son premier public, la dépasse, la déçoit ou la contredit, fournit évidemment un critère pour le jugement de sa valeur esthétique” (Jauss, 1978:53).

Numa perspectiva de estética da receção, também Vítor Aguiar e Silva valoriza a historicidade do texto literário enquanto artefacto e objeto artístico, bem como a do seu emissor e do seu código, fazendo-as interagir com a historicidade própria do recetor, essencial no processo de constituição do texto enquanto objeto estético:

(...) o receptor constitui-se, embora não exclusivamente em função das circunstâncias e das injunções semióticas advenientes da sua própria historicidade e da sua inserção no âmbito do sistema social. Assim, se a concretização do texto literário como objecto estético se realiza sempre na fusão parcial, ou na intersecção, de dois 'horizontes de expectativas' historicamente diferenciados, não existe fundamento para qualquer concepção substancialista do texto literário, nem para se atribuir a este mesmo texto uma existência autónoma absoluta ou uma miraculosa intemporalidade sémico-formal. (Silva, 1988:303)

Vítor Aguiar e Silva faz assim confluír, no ato de leitura, o “horizonte implícito no texto e o horizonte representado pelo leitor no acto de leitura desse texto” (*idem*: 314).

Mais recentemente, também Darío Villanueva trouxe um importante contributo a esta problemática, fazendo cruzar a crítica fenomenológica e a estética da receção no conceito de realismo intencional, que será aliás uma das teorias de realismo literário

exploradas na sua obra homónima de 2004. O realismo intencional faz depender a ontologia do texto literário de uma inter-relação entre o circuito comunicativo do texto literário na sua relação com o autor e a sua projeção no recetor, último agente a quem competirão a responsabilidade e as decisões finais sobre o texto: “...en el lector, por el lector y desde él, se anuda el universo de las formas con el de las vivencias humanas individual y socialmente consideradas” (Villanueva, 2004:79). Para Villanueva, o papel do leitor é essencial na compreensão e na integração do jogo ficcional: “...realismo es igual a donación de sentido realista a un texto del que se hace una hermenêutica de integración desde el horizonte referencial proporcionado por la experiencia del mundo que cada lector posea” (*idem*:158). Preocupado em aproximar a literatura da vida e em equilibrar, na sua obra, o princípio da autonomia literária e as relações estreitas que a literatura estabelece com a realidade, Villanueva postula que a realidade não é ontologicamente sólida e unívoca, mas resulta de uma construção da consciência tanto individual como coletiva (*idem*:61). Assim sendo, é no trânsito entre autor, texto e leitor que o realismo literário se consubstancia: “El realismo literário reside en una intencionalidade compartida por el autor y por el lector, a la que el texto presta su papel determinante de complice” (*idem*:204).

A consideração do leitor no processo de hermenêutica textual parece ser atualmente um dado adquirido e incontornável nos estudos sobre a questão autoral, passível até de uma abordagem sociológica. Referindo-se-lhe, Helena Buescu afirma:

(...) sendo óbvio que a categoria «leitor» é correlata da categoria «autor» (...) a introdução desta consciência dá conta de um projecto de escrita que manifesta a sua inserção numa relação comunicacional – e, por isso, sociológica e imaginariamente configurável. (Buescu, 1997:28)

Porque as figurações da instância autoral nas obras de Maria Velho da Costa assentam em múltiplas e instáveis plataformas, pretendeu-se, com a apresentação deste roteiro teórico prévio, elencar diferentes patamares de abordagem à figura do autor e à sua intencionalidade, com a apresentação dos respetivos reflexos ao nível da hermenêutica textual. Como se verá, a autora aqui em estudo percorre-os quase todos, senão em exercício experimental ou construção plenamente assumida, pelo menos mostrando-se deles consciente e apta a trabalhá-los e a cruzá-los em interessantes jogos de um xadrez enunciativo, por vezes extraordinariamente complexo e desafiador. Nessa variância, na movimentação de diferentes locutores discursivos que, velada ou



abertamente, esta escritora vai distribuindo no tabuleiro do jogo ficcional, se plasma a sua mestria linguística e de construção romanesca, se equacionam as relações entre a ficção e a realidade, se consubstanciam alguns dos seus processos de “sobrevivência mutante” a que a escritora aludiu na sua alocução perante os seus pares, em Abril de 75, e se desenha também o exímio artesanato dessa matéria viva, vivificante e enérgica que é a linguagem.

## **2 – A voz e o seu estatuto: contributos para uma (in)definição do autor**

### **2.1 - Da voz e da sua modulação**

Mas não é a vida assim, reminiscência de várias vozes, a várias vozes?

Maria Velho da Costa

A riqueza polissémica do termo “voz” faz este oscilar entre sentidos onto-teológicos, ocultistas, psicanalíticos, linguísticos, fonológicos, musicais, de teoria e crítica literária, entre outros usos figurativos. É a própria recorrência do termo na escrita de MVC, a exibição da palavra enquanto incorporização de uma voz, ou de vozes, e os diferentes modos de a/as gerir que justifica, como já se anunciou previamente neste trabalho, a análise do tratamento da voz e do seu estatuto narrativo/discursivo.

Considerando o sujeito como resultado de um processo de individuação e de singularidade humana consubstanciado na voz, na linha de Benveniste, a voz é sinal e instrumento do “eu”, da sua subjetividade e identidade. Como reconhece Barbara Johnstone, “Language makes subjectivity possible via universal systems of grammatical person, which force us to categorize the world into self and others” (Johnstone, 2000:407). Tal assunção subentende um triângulo estratégico formado pelo enunciador, enquanto origem da voz, o seu enunciado e a linguagem que, na sua materialidade, sustenta o discurso. Ora, tradicionalmente, o enunciador era encarado como tendo um natural e absoluto controlo do seu discurso. Nesta perspetiva, escolhia o que dizer,

como dizer e o significado do que dizer: “A ‘voice’, in this view, is a strategically adopted way of sounding that a speaker designs and modifies as a result of analyzing the rhetorical or aesthetic task at hand” (*idem*:405).

No âmbito do seu ensaio sobre a voz nos textos narrativos, Stephen Ross atribuiu-lhe uma identidade puramente vocal, de língua feita som, distinta, e implicando sempre uma origem humana singular, embora nem sempre identificável: “a voice presumably emanates from someone, though the source may be hidden or unnamed” (Ross, 1979: 300). Encarada assim, a voz corporiza-se, faz-se matéria individualizada e significante, torna-se personagem.

In speech, language comes forth as sound; sounds emitted in the speech act embody language and make it manifest. Voice is the *signifying* aspect of linguistic embodiment. We designate as “voice” that aspect of signifying activity wherein the embodiment of language generates signification, without necessary reference to verbal signification. To put it another way, “voice” names that portion of signification contributed by the physical form in which language is made manifest.

And, because the embodying of language is an *act* (occurring in speech, in writing, and in reading) governed largely by convention yet permitting individual variation, voice allows and even prompts an auditor to regard a discourse as an utterance by some specifiable person. (*idem*:306)

Por sua vez, Jacques Lacan, no âmbito dos seus estudos de psicanálise, virá retirar ao sujeito as rédeas da produção e da organização discursiva ao estabelecer uma separação entre o sujeito e o corpo, entre o sujeito e a linguagem que o fala, abrindo lugar à possibilidade de uma autonomização da voz e a uma curiosa transferência de poderes: não é o sujeito que se diz pela linguagem que usa, é o exercício da linguagem que consubstancia o sujeito: “C’est là que j’arrive au sens du mot *sujet* dans le discours analytique. Ce qui parle sans le savoir me fait *je*, sujet du verbe. Ça ne suffit pas à me faire être. Ça n’a rien à faire avec ce que je suis forcé de mettre dans l’être” (Lacan, 1975 :108). Encarado assim, o sujeito da linguagem é sempre efêmero, pontual e inacabado porque reduzido à condição de sujeito atribuída por um significante:

Le signifiant est signe d’un sujet. En tant que support formel, le signifiant atteint un autre que ce qu’il est tout crûment, lui, comme signifiant, un autre qu’il affecte et qui en est fait sujet, ou du moins qui passe pour l’être. C’est en cela que le sujet se trouve être, et seulement pour l’être parlant, un étant dont l’être est toujours ailleurs, comme le montre le prédicat. Le sujet n’est jamais que ponctuel et évanouissant, car il n’est sujet que par un signifiant, et pour un autre signifiant. (*idem*:130)

Esta concepção radica na formulação que Lacan faz do sujeito do inconsciente, essa entidade outra que se esconde debaixo da máscara do discurso, do comportamento e dos códigos sociais, um “Ça” apenas apreensível na cadeia da linguagem e que apenas existe no ato enunciativo:

Le sujet donc, on ne lui parle pas. Ça parle de lui, et c’est là qu’il s’appréhende, et ce d’autant plus forcément qu’avant que du seul fait que ça s’adresse à lui, il disparaisse comme sujet sous le signifiant qu’il devient, il n’était absolument rien. Mais ce rien se soutient de son avènement, maintenant, par l’appel fait dans l’Autre à ce deuxième signifiant. (*idem*, 1964:162)

A capacidade falante do inconsciente revela o sujeito como um ser cindido cuja linguagem é uma máscara que paradoxalmente o presentifica e o dissimula perante si mesmo. O discurso exibido pelo sujeito funciona como que à revelia do seu verdadeiro ser, provocando a sua dissimulação num fluxo de palavra, como explica Anika Lemaire, no seu estudo sobre Lacan:

L’originalité de Lacan est d’avoir voulu fournir la preuve que le signifiant agit séparément de sa signification et à l’insu du sujet. La figure, le caractère littéral du signifiant, comme élément constitutif de l’inconscient, fait sentir ses effets dans la conscience sans que l’esprit ait le moins du monde à s’en mêler. «Ça» pense en un lieu où il est impossible de dire «je suis». (Lemaire, 1977: 81)

O sujeito torna-se assim efeito de uma linguagem e não o seu fator determinante, constituindo-se dessa forma como sujeito mediatizado pela linguagem:

(...) Le sujet médiatisé par le langage est irrémédiablement divisé parce que exclu de la chaîne signifiante en même temps qu’il y est «représenté».

(...)

On peut donc dire que l’être humain est plus un effet du signifiant qu’il n’en serait la cause. L’insertion dans le monde symbolique est un mimétisme, un collage. Elle nous façonne un être de représentation. (*idem*:123)

Como se verá, estas concepções perpassam pela ficção de Maria Velho da Costa e ajudam a apreender e a situar algumas das opções enunciativas nos seus romances. A incursão pelo domínio do inconsciente e a atenção consagrada à voz que o mediatiza corporiza-se na ficção desta autora através da forma como se vai exibindo em certas personagens a supremacia da voz sobre o sujeito, forçando-o a proferir ditos ou a registar o que irrompe num alhures íntimo, embora indeterminado e insituável, mas também através de situações de enunciação que configuram episódios nevróticos ou

psicóticos. Esta circunstância que naturalmente dissemina e indetermina as fontes de enunciação permite exhibir e problematizar diferentes concepções de autoria, abrindo para *cenografias* (Maingueneau, 1995) de uma polifonia peculiar que justificam a abordagem da sua escrita como uma poética da voz.

A propósito do inquérito “Literatura em Portugal. O que é? Para que serve?”, Maria Velho da Costa escrevia, à entrada dos anos setenta, no jornal *República*, que “a gente escreve porque quer ver ficar o que em nós está sendo dito” (Ds:40), estabelecendo também ela, desta forma, uma cisão entre um *eu* escrevente e uma voz autónoma que nele fala, que o exprime e que ele quer registar, o que parece ir ao encontro do inconsciente que fala, no lacaniano “Ça parle”, e da ideia de que o sujeito resulta da ordem do significante, da linguagem que dele emana. Os seus romances aproveitarão, assim, o filão aberto pelas teorias do discurso do inconsciente. É nessa linha que se poderão enquadrar as palavras de Xavier, numa das cartas que escreveu de Timor à sua filha Sara, no romance *Missa in Albis*:

Começo a sentir o interior do meu crânio: um vaso onde as palavras se vitimam. Um claro pensamento que me avassala antes do decair no torpor me leva a duvidar, não de quem sou, isso a dispneia lembra, mas de quem em mim, por mim, diz eu. Pois não existia o dizer de *eu* antes de eu ser, na língua? (MA:205)

Esta possibilidade da existência de uma voz anterior à palavra parece remeter para um mito fundador da linguagem e vai também nutrir-se às palavras de Jacques Lacan ao tornar evidente uma cisão entre um sujeito pensante e uma outra entidade que, habitando-o, o ficciona, o representa no discurso à sua revelia. A metáfora do vaso de palavras que se vitimam aponta para a existência de um acervo linguístico autónomo e pré-existente a qualquer intenção enunciativa, mas também abre para a ideia de uma luta interna onde as palavras se digladiam, reivindicando talvez uma qualquer prioridade na sua manifestação em discurso, pois que, segundo Lacan “ (...) il est évident que rien n’est, sinon dans la mesure où ça se dit que ça est” (Lacan, 1975:126); “Je me distingue du langage de l’être. Cela implique qu’il puisse y avoir fiction de mot – je veux dire à partir du mot” (*idem*:107).

A ficcionalidade inerente à palavra é expressa como uma metalíngua, que é reforçada através de um dos criativos neologismos que marcam o discurso lacaniano e vinculam a sua preocupação em legitimar uma nomenclatura em função da decomposição e da formação etimológica dos seus termos:

(...) nulle formalisation de la langue n'est transmissible sans l'usage de la langue elle-même. C'est par mon dire que cette formalisation, idéal métalangage, je la fais ex-sister. C'est ainsi que le symbolique ne se confond pas, loin de là, avec l'être, mais qu'il subsiste comme ex-sistence du dire. (*idem* :108)<sup>80</sup>

A reflexão de Xavier centra-se ao nível da sua convivência e da decifração da voz que nele fala, provando, como quer Lacan, que a voz ou “lalangue” tem outras funcionalidades que não apenas a da comunicação:

Lalangue sert à de toutes autres choses qu'à la communication. C'est ce que l'expérience de l'inconscient nous a montré, en tant qu'il est fait de lalangue, cette lalangue dont vous savez que je l'écris en un seul mot, pour désigner ce qui est notre affaire à chacun, lalangue dite maternelle, et pas pour rien dite ainsi. (*idem* :126)

A personagem Myra, no romance homónimo, tem a noção do que se esconde sob a máscara do discurso e usa esse conhecimento como estratégia de sobrevivência: “E pensou rápido, mexendo rápido. Viatura? Paizinho? Ou era alta polícia ou político. As pessoas são aquilo que falam, dissera Ernst Kleber” (M:64). E se em *Irene ou o Contrato Social* a personagem Irene explica a Raquel que os papagaios (“psitacídeos”) são “os animais que imitam a alma que é a fala” (ICS:63), Elisa, de *Casas Pardas*, começa também a dar-se conta dessa fala no início do romance (“Deus dos sapatos, como isto me está tudo a ir depressa na cabeça, ou lá onde quer que é, que é também uma fala”) (CP:23) e percebe a busca que se opera na sua consciência no sentido de uma materialização, pela linguagem, da voz que nela ecoa: “Estes estádios da consciência buscam o arcaico na forma de dizer e a diversidade dos nomes para o mesmo objecto – como o olho da mosca, eficazmente poliédrico e móvel, está em tudo” (CP:331). Mais adiante no romance, e sempre envolvida num processo de reflexão sobre a vida e sobre os meandros da atenção e da expressão que a levarão à profissão de escritora, a mesma personagem é sensível ao que estuda pela noite fora, aplicadamente, e a matéria desse estudo não deixa dúvidas sobre a sua forma de encarar a linguagem pois se intercala, no relato dos seus afazeres e conjeturas, o seguinte excerto em parágrafo isolado:

---

<sup>80</sup> Esta forma de decompor a palavra fora já utilizada por Heidegger, por exemplo quando se refere à *diferença*, ao *en-contro*, ou ao *en-caminhamento*. Cf. Martin Heidegger (2003), *A caminho da linguagem*, Petrópolis, Editora Vozes, p. 19.

A linguagem é tão velha como a consciência – a linguagem é a consciência real prática, que, existindo para os outros homens, existe para mim próprio pela primeira vez e, tal como a consciência, a linguagem só aparece com a necessidade imprescindível do trato com os outros homens<sup>81</sup>. (CP:350)

E o relato continua assim, como atestando a conformidade da matéria em estudo com o que a personagem vinha já assumindo como prática sua, e que aqui aparece curiosamente associada ao seu percurso de crescimento e de amadurecimento pessoal:

E então, uma outra vez a pequena Elisa adormece dentro do seu corpo de adolescência a um tempo lenta e precoce, adormece porque não está de facto a preparar nenhum exame mas a modular a trajectória do seu corpo que fala sobre a porção de terra que lhe coube, como um exercício que se desejaría exemplar de maleabilidade e atenção. (CP:350)

Mas como se depreende da última passagem transcrita, por onde perpassam resquícios de um narrador onisciente, a personagem tem um papel ativo e perante a revelação da voz, embora o texto emerja a partir de uma outra camada enunciativa e se imponha em reivindicação do dizer, Elisa fica atenta às movimentações meândricas da voz que jorra e, conscientemente, reivindica uma parceria no ato de a extravasar. Configura-se desta forma uma perfeita correspondência entre uma voz autónoma e uma entidade escrevente que a diz, uma “casalidade” da matéria e da consciência, para usar uma expressão também utilizada por esta personagem (CP:247), que faz que se corporize, pelo discurso, uma personalidade que se coaduna com esse discurso e se identifica com ele, numa escrita que se faz autor. Neste âmbito, deixa de ser pertinente *o que diz o texto* para se atender antes a *quem é o texto* e compreende-se, então, a reflexão feita por Caio Gagliardi a propósito do guardador de rebanhos que criou a figura de Alberto Caeiro (Gagliardi, 2010:297). Lembre-se a propósito que este heterónimo pessoano manifestou-se através duma torrente linguística que, de uma assentada, Fernando Pessoa terá anotado de pé, encostado a uma cómoda, e a que, pela natureza bucólica dos poemas e da personalidade que deles emanava, Pessoa atribuiu o título *O Guardador de Rebanhos*, vendo ali o nascimento do *mestre* Alberto Caeiro,

---

<sup>81</sup> Este excerto está identificado com uma nota de rodapé onde se lê: “Marx e Engels. A Ideologia Alemã”. – Consultada a edição de 1980, a formulação é a seguinte: “A linguagem é tão velha como a consciência: é a consciência real, prática, que existe igualmente só para mim e, tal como a consciência, só surge com a necessidade, as exigências dos contactos com os outros homens” - Marx e Engels (1980), *A Ideologia Alemã*, vol. I, Lisboa, Editorial Presença e Livraria Martins Fontes, p. 36. Na alteração operada verifica-se a tónica no processo de apreensão da linguagem como uma revelação. A referência à existência “pela primeira vez” ilustra o início de um processo de consciencialização em relação à existência da linguagem e das suas potencialidades.

personalidade poética engendrada pelo discurso e que nele se constitui pessoa. A linguagem de Caeiro é corporização de uma forma particular de ver o mundo, uma imagem que fala, tal como a concebe Bakhtine quando, ao falar do discurso romanesco, coloca o autor numa zona de contacto dialógico com a personagem por si concebida: “The author represents this language, carries on a conversation with it and the conversation penetrates into the interior of this language-image and dialogizes it from within” (Bakhtine, 1981:46).

Numa das crónicas de *O Mapa Cor de Rosa*, Maria Velho da Costa aborda essa mesma questão e, chamando a Fernando Pessoa “o Grande Actor”, faz a seguinte reflexão: “E se a língua não fosse um quê mas um quem que contagia?” (MCR:75). Parece ser neste sentido que Maria Alzira Seixo fala das figuras recortadas pela linguagem e da “consciência real” que as exprime (Seixo, 1979:90), conceito de sobremaneira pertinente no que às habitantes das *Casas Pardas* diz respeito, mas que se reveste de especial importância no caso de Elisa, responsável, nesta obra, pelas reflexões de natureza metaficcional e metadiscursiva. É essa questão que se aborda no seguinte excerto, a propósito desta personagem: “Tudo o que leu lhe pareceu minuciosamente concertado como um oráculo coerente, embora não haja tecido congeminações sobre que sujeito a orava assim ou se o devia sequer distinguir de si própria” (CP:329). Consubstancia-se aqui um fenómeno de *mise en abyme* de coincidência ou não coincidência entre o sujeito narrador e o autor textual, que por acaso é personagem, ou a personagem que por acaso é autora.

Esta dúvida surge também em fecho de crónica, no último texto de *Cravo*, como em indagação do processo de escrita: “Que excavação e achamento e ainda voo e voo são só preparação. Tu ainda não hás, nem eu, nem nós jamais. Nem saberás que tu profiro, se o de ti, ou esse outro” (C:181). Esse outro que é *proferido* pode muito bem ser o “Ça” lacaniano, que Maria Velho da Costa metaforiza em *voz*, associando-o a outras vozes que vão construindo as pessoas da sua ficção, disseminando seres e constituindo um *drama em gente*. Veja-se como em *Irene ou o Contrato Social*, a personagem Raquel, atriz, reflete sobre o texto de Shakespeare que tem de decorar e se deixa impregnar pela fala “Não deixes proliferar as tuas pessoas” (ICS:39), para depois a interiorizar e efetuar sobre ela um exercício transgressor, usando-a como um alerta para a necessidade de travar a sua própria perturbação interior, e transformando-a na frase “Não deixes proliferar as tuas vozes, não deixes” (ICS:41), num interessante exercício onde se

mesclam os domínios do inconsciente, do vivido, do dramatizado mas também, e como se verá da autorreferencialidade literária.

A voz é precisamente um tópico comum no âmbito dos estudos teatrais, sendo encarada em duas concepções distintas: uma que a trata enquanto “donnée physique ou phonétique résultant d’une profération”, outra que a aborda como “«voix» dramaturgique, voire poétique, à l’œuvre dans les textes dramatiques contemporains qui multiplient les «effets de voix» (...) élaborent un théâtre de la parole (...), ou font voler en éclats l’identité ou l’intégrité des voix propres des personnages” (Sarrazac, 2005:128). É na qualidade de instrumento dramático, de máscara, que Henri Meschonnic encara a voz, atribuindo-lhe o estatuto de sentido, mas de um sentido que é sempre velado:

La voix est un sens. Pourquoi ne pas le dire ? Le sens de l’affect le plus grand qui soit, dans toutes ses variations, l’affect de dire le vivre. Elle en porte et elle en transmet toute l’animalité, toute l’historicité.

La voix en est le sens, mais ce sens est voilé. On l’entend à d’innombrables motifs. Etrangement, la voix est toute allégorie, puisqu’elle est toujours autre que ce qu’elle dit. (Meschonnic, 1997:25)

Ao relembrar a etimologia do termo «persona», decalcado do termo grego *prosôpon*, que Meschonnic crê estar relacionado com a etimologia popular *per-sonare*, fazer passar o som da voz pelo buraco da máscara, este ensaísta considera que, no teatro, a voz apenas presentifica o que se imagina, gozando aí de um estatuto paradoxal. De facto, não se vendo, a voz não constitui um espetáculo. Mas só através dela o teatro pode dar a ver, porque ela se constitui encenador e ator, e só assim “le théâtre est complètement théâtre quand c’est la voix qui donne à voir, et le visible à entendre, tous deux inséparablement” (*idem*:39).

No léxico dos dramas modernos e contemporâneos, que valorizam a voz e o ouvido e onde se faz uma “*mise en voix de voix (textuelles)*” considera-se a existência de uma “*voice off (interne à la fiction, hors scène)*” ou de uma “*voice over (extra-fictionnelle, sur scène ou hors scène)*” que,

(...) Distincte de la catégorie du personnage – comme voix chorale, narrative ou commentative -, et même, parfois, du comédien – dans le cas d’une voix enregistrée ou synthétique -, (...) introduit, pour le spectateur, une «incertitude sur son origine et sur le sujet du discours». (Sarrazac, 2005:128)



Sarrazac cria, assim, uma nova espécie de escritor, o “auteur-rhapsode”, aquele que por via do entrelaçamento de várias vozes indetermina ou faz disseminar a fonte emissora da voz. Partindo do sentido etimológico literal de “rhaptein”, que significa coser ou ajustar, o conceito é explicado assim:

À travers la figure emblématique du rhapsode, qui s'apparente également à celle du «couseur de lais» médiéval – assemblant ce qu'il a préalablement déchiré et dépiçant aussitôt ce qu'il vient de lier -, la notion de rhapsodie apparaît donc d'emblée liée au domaine épique : celui des chants et de la narration homériques, en même temps qu'à des procédés d'écriture tels que le montage, l'hybridation, le rapiécage, la choralité. (*idem*: 183-184)

Este conceito impõe uma representação multiforme onde as vozes se apresentam em constelação rapsódica. Chega-se por esta via a um jorro da palavra, a uma “pulsion rhapsodique” (*idem*, 1996:17) que, pela variância enunciativa que exhibe, configura um fenómeno de *zapping*, não já de formas, como as que este dramaturgo encontrou no barthesiano *Fragments d'un discours amoureux*, mas de vozes, em permanente deslocação. Neste trabalho se tentará mostrar de que forma, na ficção de Maria Velho da Costa, se trata, não só de uma *encenação*, mas também de uma *orquestração* de vozes, que frequentemente se torna difusa e confusa, por permanentemente se fazer oscilar a fonte da enunciação ou se hesitar sobre quem deve tutelar a rapsódia. O conceito de rapsódia, iniciado e desenvolvido por Sarrazac no início dos anos 80 e apresentado na obra *L'Avenir du Drame*, é caracterizado pelo dramaturgo da seguinte forma:

(...) «refus du 'bel animal' aristotélicien, kaléidoscope des modes dramatique, épique, lyrique, retournement constant du haut et du bas, du tragique et du comique, assemblage des formes théâtrales et extra-théâtrales, formant le mosaïque d'une écriture en montage dynamique, percée d'une voix narratrice et questionnante, dédoublement d'une subjectivité tour à tour dramatique et épique (ou visionnaire)». (*apud* Sarrazac, 2005 :184)

Trata-se, assim, de num processo criativo híbrido, decompondo, recompondo e compondo, chegar ao «texte-tissu», que consubstancia uma nova distribuição da palavra (*idem*:185), indeterminando ou baralhando a sua origem. Em Maria Velho da Costa se verá de que forma este processo, também usado por Brecht, Pirandello, Heiner Müller ou Didier-Georges Gabily, estilhaça ou indetermina a voz autoral textual num jogo enunciativo interno, que no romance *Missa in Albis*, por exemplo, é claramente assumido desde a primeira página.

A voz, a objetivação do sujeito pela palavra e a capacidade de esta produzir o humano estão também subjacentes às concepções teatrais de um autor polifacetado como Valère Novarina que atribui à linguagem um poder antropogénico (Finburgh, 2007:100), tornando indistintas as fronteiras entre o corpo enquanto entidade orgânica e as possibilidades da linguagem. Este dramaturgo infere inclusive que o homem se vitimiza verbalmente face à linguagem, porquanto este se encontra esvaziado de um qualquer poder fundador, sentindo-se pressionado pela linguagem e submetendo-se ao seu potencial criador: “There exists in each actor something like a new body which comes forth, which thrusts aside the old prescriptions” (Novarina,1993: 104). O mesmo se depreende das palavras do poeta brasileiro Manoel de Barros que, considerando-se “extraído das palavras” e reconhecendo-se nessa afirmação acarinhado pelos lacanianos, o afirma assim: “Só sei dizer que a palavra é o nascedouro que acaba compondo a gente. O poeta é um ser extraído das palavras. Não é a gente que faz com as palavras, são as palavras que fazem com a gente” (Castello, s/d).

A escrita ganha assim, também, uma dimensão epistemológica e potenciadora de conhecimento do próprio sujeito, como também a entende Henri Meschonnic: “Celui qui écrit s’écrit, celui qui lit se lit. C’est parce que l’écriture travaille dans les signifiants qu’elle représente le sujet pour d’autres signifiants” (Meschonnic, 1973 :47). O sujeito como que se destitui de responsabilidades, deixando a dimensão epistemológica ao cuidado das palavras que no texto o vão constituindo como um ser produzido textualmente. Nesta aceção, “ce sujet ou instance d’écriture, de langage (...) se construit tout au long d’une œuvre (fictive ou théorique), dans l’invention d’un discours singulier produisant un effet spécifique sur le sujet lecteur” (Sarrazac, 2005:130).

Recuperando a crónica de *Desescrita* referida atrás, e a expressão “a gente escreve para ver ficar o que em nós está sendo dito”, compreende-se que o *eu* sinta a voz que nele fala como atividade significante, como ato expressivo, na aceção que lhe confere Meschonnic, mas também Stephen Ross e, enquanto ouvinte atento, queira ver registada a sua marca, queira “ter testemunho (...) fazer ficar o passamento, inventar duração para ter quem na use...” (Ds:40), numa atitude que se poderá ainda considerar algo narcísica, na medida em que o sujeito da escrita se vê a si mesmo, não como um agente, mas como um ouvinte, como um mediador excepcional, porque escolhido, que se assume instrumento de uma voz superior que nele fala e de que ele quer guardar registo. Está-se aqui perante uma interessante postura enunciativa que parece transportar ecos da

conceção medieval de autoria enunciada por Nicholas of Lyre: o autor é destituído da sua responsabilidade no escrito e remetido ao papel de mero suporte de uma voz. Prefigura-se, assim, um *scriptor* ou escriturário da voz, não já divina, como supunha o autor medieval, mas ainda assim *outra*. Despojado do seu papel fundador do discurso, o sujeito escrevente é, pois, um *actor*, o que, numa aceção que é também mallarmiana, significa um executante, ou quando muito um orquestrador (lembre-se o modelo que para o autor de *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* representou Richard Wagner), alguém que, investido da responsabilidade de grafar a voz que nele fala, a reproduzirá num exercício que é o de uma escrita mediada e diferida, portanto, dramática.

O ouvido atento e a predisposição para ouvir de Maria Velho da Costa remetem portanto, também, para uma escrita de natureza oracular, como a entende Helder Macedo,<sup>82</sup>. Este conceito afigura-se de sobremaneira eficaz pelo que pode comportar de ocultação e de imprevisibilidade relativamente à origem criadora do discurso. Isto mesmo se depreende desta passagem onde Salvador, uma das personagens escritoras de *Missa in Albis*, se debruça sobre a sua escrita:

Recomecei a escrever com muita lentidão. Não é a de Aleixo. É um empastelamento que cola (faz rastejar) a mão. Médico diz que paciente, é da sedação. Se corto pílulas, é então borbotar; a mão não segue esses auges de ouvir. Explodir múltiplo, só segmentos de nomes: tudo revela e nada diz. Atomizado iluminante caos. Belo de cego extático. Ardência de não ver: nada separado. (MA:445)

O texto de Salvador nasce de “auges de ouvir”, em fulguração, em instante de alarme. A mão parece nem sempre conseguir acompanhar a vibração do “iluminante caos” mas nem por isso lhe impõe travão ou questiona a sua legitimidade, pois, no entendimento doutra personagem escritora do mesmo romance, Doroteia, “A chama na boca não tem que invocar a autoridade de ninguém...” (MA:141). E o caos impõe-se:

Havia as notas dela sobre Ataúro: um ordálio no mar sobre a paternidade dos meninos gémeos (mau sestro) que nasceram a Rut, a N'ai Lou. O que não emerge primeiro vence. Concessão dos pais-ambos: Xavier e Yukiô. Rir-se-iam. Era já tão frágil. Mimo a mão tão exaurida que já nem mima: pertinácia no inverosímil. Bóris II também censurava daquele ferino verde-aço. Assanhou-se última hora dela. Gatos não gastam desarmónicos sons, ralos. Gato: esse desdém da nossa inépcia de um só fole, sem molas para saltar muro sem impulso. Todo o gato gatuno contra a(s) pena(s). Dulcíssimo escândalo de nós e cães-apêndices, com quem coabitam sem fé. Bóris desaprovou do de Sara, sem pêlo ou graça, a mão gelando: não a

---

<sup>82</sup> “Contra-senha”, *Textos e Pretextos, loc. cit.*, p.43.

deixar morrer. Onde Cão com uivos, Bóris II aviso do réptil: silvou bravo. Contra a morte dela. (MA:445)

Aqui, a voz é a própria autoridade, uma *auctoritas* suprema e inquestionável a que o executante quer corresponder, emprestando a sua mão escrevente num exercício que é, então, o de uma *auctoria* de duplo sentido: porque está investida de autoridade e porque é execução de um dizer primeiro e *outro*. O *scriptor* que regista a voz não é, como se pode depreender, o da aceção barthesiana, pois não se trata aqui de um sujeito cortado de toda a voz (Barthes, 1984:49), mas sim de alguém que, embora albergando essa voz, não tem, ou não tem sempre, autoridade sobre ela, servindo-lhe apenas de instrumento. Este excerto configura assim um estado psicótico compatível com o “fading” do sujeito alienado no seu próprio discurso, tal como o concebe Lacan:

Le rapport du sujet à son propre discours se soutient donc d'un effet singulier: le sujet n'y est *présentifié* qu'au prix de s'y montrer lui-même *absent dans son être*. Outre que ce rapport accuse une nouvelle fois la structure de division du sujet, il met en évidence que le sujet à peine advenu au langage, se perd dans ce langage qui l'a causé. Non seulement *le sujet n'est pas* cause du langage, *mais il est causé par lui*. Ce qui veut dire que le sujet qui advient par le langage ne s'y insère que sur le mode d'un effet ; un effet du langage qui le fait exister pour aussitôt *l'éclipser dans l'authenticité de son être*. Lacan désigne cette éclipse comme le *fading du sujet* qui impose que le sujet ne s'appréhende, à travers son langage, qu'en l'espèce d'une *représentation*, d'un *masque*, qui l'aliène en le dissimulant à lui-même. (Dor, 1985 :137)

O discurso de Salvador é elucidativo da veemência do impulso para dizer a que se assiste frequentes vezes na escrita desta autora e que, pelo seu fluxo hemorrágico, configura um débito verbal do inconsciente, “ce dont nous sommes irréductiblement séparés à n'être seulement que représentés dans le langage. Corrélativement, le sujet parlant articule constamment quelque chose de son désir dans le «défilé de la parole»” (*idem*:147). Aqui, o registo apresenta-se como atividade compulsiva em função de uma voz (ou de vozes, como se verá) que se impõe em tenacidade mutante, com veemência e violência, num processo que lembra a escrita automática dos surrealistas, em que o escritor se fazia apenas braço executante de um discurso autónomo que irrompia no subconsciente do artista e de que ele se fazia condutor na expressão artística. Simplesmente, ainda que por vezes também se assista em MVC a um jorro de palavras e de frases em associações insólitas e alheias a qualquer parâmetro de coesão e coerência textuais, não se trata, no ponto agora em análise, de uma escrita feita em suspensão de consciência, como se queria a arte defendida por André Breton e seus seguidores,

desejosos de captar essa fértil vaga que passava entre a vigília e o sono, fulgurante de associações e imagens. Trata-se, aqui, de uma espécie de reivindicação expressiva do próprio material linguístico que sabe comportar em si um manancial significativo e exige a sua exposição à luz, ou seja, é como se a própria cadeia linguística, constituída por letras soltas, impusesse ao detentor da mão escrevente que as corporizasse no papel, transformando este num oráculo a quem compete ordenar os vapores da terra, sempre enigmáticos mas fecundantes, porque iluminadores e reveladores de uma energia expressiva íntima que ostensivamente se exige grafada pela sua mão de executante obediente.

Este fluxo linguístico que parece determinar a ação humana e condicionar o discurso humano aproxima-se também das concepções de Valère Novarina sobre a linguagem do teatro e a forma como, segundo este dramaturgo, os signos linguísticos se devem impor como atores dotados dos seus próprios poderes expressivos, livres de qualquer condicionamento humano e assumindo-se como “active empty matter” (Finburgh, 2007:99), distanciados de qualquer sujeito e da sua subjetividade. A expressão de Novarina “Devant la parole” é, como a entende Clare Finburgh, uma forma de designar que os homens estão atrás, fora ou à frente da linguagem, mas nunca por dentro dela (*idem*:99-100). Trata-se, então, segundo Pierre Jourde, citado por esta autora, de uma ação exercida sobre o sujeito no sentido de o expropriar do seu controlo sobre a palavra e de o destituir da atividade reflexiva ou interpretativa que este poderia exercer sobre ela: “Speech does not represent a reappropriation of the individual by her/himself, self-control, self-reflexive domination of the self, but a disappropriation” (*apud* Finburgh, 2007:100).

Esta concepção toma corpo no seguinte excerto do Prólogo de *Le Drame de la Vie*, de Valère Novarina, em tradução para inglês de Allen S. Weiss:

THE MEDICAL ORDERLY: Men take medicine in order not to see many things.  
*Night falls and the lamps of action are extinguished. Pause.*  
MELADON: What should be done during death?  
LANDRE: During death, close your eyes and force yourself to think about nothing other than the happiness of the adversarial hole.  
[...]  
MADAME SPERM: What words should be spoken during death, Adam?  
ONOMATICUS: During the entire duration of your death you shall pronounce the following chant: “I have the soup of all things, here is what, I had the soup of all things, here is why, I have the soup of all things, here is what”. Ten times, a hundred times, a thousand times, one hundred ten thousand hundred ten thousand eight hundred eighteen



É neste contexto que ganha pertinência a designação de autor como locutor dramático, implícita na teorização de T. S. Eliot ao falar da despersonalização do autor e da sua rendição a algo mais precioso, que é a arte: “The progress of an artist is a continual self-sacrifice, a continual extinction of personality” (Eliot, 1982:39). Neste âmbito, o autor como indivíduo apaga-se, apenas dando voz à comunicação silente que dele irrompe, e a modulação da trajetória de que antes se falou não é mais do que um processo interpretativo ou de representação / corporização das vozes que habitam ou falam dentro do sujeito escrevente, e que este modela através das “mãos imaginantes” da ficção (MA:11). Compreende-se, assim, a preferência que esta escritora nutre pelo texto dramático, pelas tragédias clássicas, por Shakespeare, pelo vocabulário dramaturgico, pelas vozes que proliferam na sua ficção, frequentemente erigida em palco de um drama em gente, feito de personagens-vozes, cujo falatório desregula a ordem narrativa e retira o chão ao ordenador ou desordenador do discurso, de cuja boca partiu a chama. A vertente dramática da escrita de MVC justificará, aliás, um tratamento específico na terceira parte deste trabalho.

Neste estatuto de modulador da trajetória de uma voz, o autor é um oficiante num “quarto interior sem soalho, a boca transtornada” pela veemência e pela proliferação do dizer, um “poeta *sacerdos in aeternum* a officiar só...” (MA:141). Esta espécie de aura sagrada que envolve a escrita radica, como já atrás se fez notar, numa linha mallarmiana da modernidade estética que encara o texto literário como trabalho puro, onde a iniciativa pertence à palavra e não à entidade escrevente. É interessante, aliás, que no texto de Maria Velho da Costa se use exatamente a mesma metáfora de Mallarmé, quando, nos exemplos de *Missa in Albis* citados atrás, Salvador se refere ao borbotar das palavras como um “iluminante caos” (MA:445) e, no mesmo romance, Doroteia aluda à força da palavra como “chama na boca” (MA:141). Ora, Mallarmé dirá, a propósito da beleza austera do trabalho ideal produzido pelas palavras que a si próprias se iluminam: “...ils s’allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries...” (Mallarmé, 1945: 366).

De resto, também não será por acaso que as metáforas de Valère Novarina também evocam a mesma sugestão mallarmiana do fulgor iluminante da palavra com o seu jorro enérgico que tudo submete no seu curso. É este dizer enérgico que o dramaturgo exige ver fulgurar em palco: “This is the theater where language is a

missile: blind blocks are rolled, carted along, pebbles catapulted, objects resonate against words. Language is anthropogenic and bounces off the walls” (*apud* Finburgh, 2007:100).

Esta condição da palavra reforça o estatuto supremo da “matéria que fala”, perante a qual o sujeito escrevente se apresenta como mero “aprendiz” (C:39) oficiando numa “via sacra” (C:26). Talvez seja por isso que, numa crónica de *O Mapa Cor de Rosa*, Maria Velho da Costa diga:

Porque se escreve sempre em terra alheia, em língua que não é mãe, assim de entre amante e madrasta. Alucinando vozes e casos que passam a ser ouvidas e acontecidos. Às vezes com tal vigor que farão e desfarão quem ainda nem nasceu. Porquê, para quê, para quem? A resposta talvez seja antes – *como*. Como quem se alimenta do que derrama, e os fluidos do corpo são tantos, da hemorragia à urina para fazer leites, a metáfora escorre. (MCR:139)

Pesando embora a circunstância de a autora estar fisicamente deslocada do seu país aquando da escrita desta crónica e de esse facto implicitamente a condicionar, a escritora coloca a tónica num singular processo de distanciamento do autor face ao texto mas também face à língua materna, distanciamento essa que nasce de um processo alucinatório, mas de que o autor não se desvincula, antes se alimentando dele e o incorporando, numa relação autofágica. A escrita aparece assim circunscrita a um circuito interno onde o autor exterioriza no papel o que de si emana sem atender a intencionalidades, mas apenas se comprazendo no próprio ofício da escrita, manuseando o “material pendurado à volta do cavalo do Autor /Actor, cavaleiro em branco” (MCR:141). José Ricardo Nunes vê, nesta característica, um caso de “sonambulismo textual”, em que o texto se alimenta de si mesmo “criando ele próprio as vozes que, ao dizê-lo, o concebem” (Nunes, 1997:229), apresentando, em abono da sua interpretação a seguinte passagem de *Missa in Albis*:

Não sabes quem comanda esses gestos.  
O patrono, o mestre da oficina, o costume e a imitação.  
A mão dos mortos, o temor de Deus. (MA:105)

Este manuseio do que irrompe afigura-se ilustrativo do apagamento da autoria e da intenção autoral, porquanto se está aqui perante um processo de mediação / tradução de vozes que, por exemplo, a ensaísta Maria Filomena Molder assaca ao ato de traduzir:



“No acto de traduzir há como que uma abdicação da ‘estrutura da subjectividade’. Traduzir faz cair a apropriação de um objecto por um sujeito”<sup>83</sup>.

Essa abdicação não deverá ser contudo entendida como uma atitude única ou totalizante pois, ainda que o oficiante conheça a carga simbólica, não atribuída por si, dos gestos que executa numa cerimónia, ele investe a sua fé no ritual e vive-o, da mesma forma que o locutor dramático, não sendo responsável pelo texto que diz, o deve fazer significar e viver através da forma como o dramatiza ou o interpreta. Porque o “como” subentende leituras e implica escolhas, e estas são sempre subjetivas, como o é, em Maria Velho da Costa, a postura avidamente acolhedora e de atenção do ouvido face à voz que irrompe e ao “derramamento sem fronteira de entendimento ou contenção de uma fala” (CP:345). Convirá pois aqui apelar ao conceito de “paralell script” em vez de “original inscription”, fórmula que Edward Said encontrou para, alargando o conceito de Barthes, falar da produção textual pela entidade que é preenchida no texto e com o texto (Said, *apud* Hutcheon, 2002:81), o que implica considerar que a entidade escrevente é também leitora e que o texto nascerá de uma ação combinada entre a voz que irrompe e o sujeito que, ao lê-la, se identifica com ela, a modela e lhe dirige a trajetória. A entidade autoral seria, assim, “a que lê e a que faz ler almas de um outro mundo”, como se afirma no romance *Missã in Albis* (MA:167).

Aliás, não é certamente por acaso que uma das principais personagens escritoras de Maria Velho da Costa, Elisa, se diz “amadora de registos” quando lhe perguntam a que atividade profissional se dedica. E a designação é tão mais interessante quanto pressupõe uma disponibilidade para ouvir e uma atitude de fascínio face à escrita que, noutras obras e pela voz de outras personagens escritoras, ou em aprendizagem da arte, se expõe como um “amor ao diálogo em que cada palavra é uma escolha” (LC:14), como o sente Lurdes, personagem do conto “Exílio Menor”, em *O Lugar Comum*. Esbate-se, por conseguinte, a fronteira entre a autonomia / autoridade da voz que fala e do gesto escrevente do oficiante que a direciona, retirando-a do seu “regime errante de letra órfã” (Rancière, *apud* Rocha, s/d:9). Ou seja, estabelece-se desta forma um trabalho de parceria entre as duas instâncias: a voz que irrompe e se impõe, e o trabalho artesanal que a ordena e lhe serve de canal transmissor.

---

<sup>83</sup> *Expresso*, revista *Atual*, 21 de Maio de 2011, p.30 (entrevista conduzida por António Guerreiro).

## 2.2 - Que voz tutelar?

Quantas, quantas deslocações ávidas ou  
passionalmente sofridas, quantos sulcos de  
sangue marcou sobre a terra a necessidade  
humana de uma diferenciação inexplicável?

Maria Velho da Costa

O engenho na ordenação ou desordenação das vozes que povoam o universo ficcional de Maria Velho da Costa reforça a pertinência da abordagem que se tem vindo a fazer da sua escrita como uma poética de dramaticidade enunciativa ou de *auctoria*. A oscilação das plataformas enunciativas que pavimentam os romances de Maria Velho da Costa oferece-se como uma estimulante matéria de estudo da tensão que neles se estabelece entre as vozes que irrompem e a gestão que delas faz o artesão da palavra a quem cabe a responsabilidade do registo. De um sujeito que se dedica “à cópia de palavras”, “Ouve vozes e transcreve, laboriosamente” (ICS:124), àquele que renega as vozes com o argumento de que “Ouviria vozes, se fosse donzela ou menopáusicas” e que, não sendo o caso, *faz as vozes*, ressalvando entretanto estar sujeito ao arbitrário e aos “inesperados percalços da modificação” (CP:79); a um outro que, assumida a diversidade das vozes que nele falam se autodenomina “legião” (MA:449 e CP:325); a outro ainda que teme “perder o lugar da emissão” da sua voz (MA:124), até um outro aturdido com o “caos que diz” (L:339), ou ainda ao que, acreditando que por vezes a fala é uma “barragem, o muramento” de oposição ao outro, a usa “perorando sem hiatos” (MM:119-120), a paleta é diversificada e suficientemente desestabilizadora para se compreender as variações de postura enunciativa na escrita de MVC e para nela se apreender a dimensão do sujeito discursivo enquanto entidade mutável e mutante, em permanente estado de alerta perante a força da palavra. O facto de aqui se terem escolhido exemplos extraídos de cinco romances distintos pretende ser elucidativo dessa verdadeira obsessão pelas vozes que povoam a ficção desta autora e que, dentro de cada romance, se multiplicam e *camaleãoam* (MA:379) em fulguração.

É já com *Maina Mendes* que, ao nível do romance, se percebe a importância do estatuto conferido à *voz* e ao seu manuseio para a corporização de sujeitos enunciativos díspares que através da voz - própria ou de outros -, se constroem, se dizem ou se

deixam dizer. Se Maina simbolicamente emudece em protesto contra uma ordem burguesa hipócrita e paralisante é porque na personagem está já interiorizada a força da palavra. O seu filho compreendê-lo-á tarde demais, quando se der conta de que o excesso de voz de sua mãe que ele conheceu na primeira infância “há-de haver sido uma outra pura fala”, que não a da velha ordem burguesa castradora, mas uma voz de contestação, e que os conselhos «‘Olha, cheira, escuta comigo. Colhe, quebra, pasma. Sobe Fernando Mendes. Cala. Não nomeies o que flui. A vida é água’» (MM:135) eram já um convite à libertação de si através da voz. Adulto desestruturado e em terapia psicanalítica, sabe então que nada mais é do que “meada larga desfiando numa fala” (MM:133), alguém desinvestido de si e que só na fala, lacianamente, se desvenda e representa. Mesmo que neste romance não se assista ainda ao fulgor polifónico que exibirão os romances posteriores, e que a voz enunciativa, embora vária, seja identificável e se distribua pelo romance numa progressão geracional que cobre as diferentes perspetivas dos que envolvem Maina desde a sua infância até à velhice, assiste-se já aí a um recorte nítido das figuras através da linguagem. E se, como se disse, Maina usa a supressão da sua voz como arma, o seu filho Fernando só muito tarde deixará fluir a voz sem hiatos, numa espécie de libertação catártica, já desesperada, de si e das peias que o prendiam a uma ordem social que também ele renega embora sem coragem para o assumir, compreendendo finalmente a luta da sua mãe e as suas motivações no manuseio das falas e dos silêncios: “Mas meu silêncio obstinado achava finalmente e de novo graça diante de alguém e creio que os dizeres de meu pai só comecei a sofrê-los depois de sua morte” (MM:140).

É curioso notar que neste romance todas as lutas se equacionam em termos de voz, de fala, de dizeres ou de silêncios, inaugurando uma espécie de trabalho laboratorial sobre a arte do dizer que outros romances continuarão. Depois da recusa da fala, Maina encetará uma “mudez de corpo” marcada pelo apagamento e pela severidade no trato com a família e os do seu círculo social (MM:67). No entanto, com Hortelinda, a cozinheira de casa, a palavra flui assim:

- Cala-te já de mentir, mulher. Eras tão loba como eu, em lura de cerdo. Comi da tua mão e as carnes fizeram-se-me ao teu colo. Escondeste-me as febres no encharco dos panos e saraste-me com o mel da cozinha para que eu soubesse estancar a pé os meus males. Fizeste por mim os choros e as manhas para que me fora água choca o que não prezas. Deste-me as tuas falas para cuspir ao redor o teu grão. Tens medo do cardo que amanhaste? Antes te houvera medrado faceira a mula? Vai e não me moas, que até a criatura já me bole cá dentro e te arrenega. (MM:97)

Hortelinda, por sua vez, também tem consciência linguística:

(...) NÃO CHORES ROSA VELHA SOSSEGA isso sim que estas malvadas de que não sou useira nem dona são a fala que me fica e eu não nas queria estas falas de merda que só crescem quando não nas há outras nem braços que les sustentam no fazer a nascente não chorei a lavar das fraldas do nosso menino nem a cozer-le a si as papas de broa ah Maininha (...). (MM:111)

Este excerto pertence a um discurso imparável e caótico que ocupa quatro páginas do romance e é interrompido pelo de Henrique, marido de Maina, a que se seguirá o da própria:

Tenha pois conformação, minha amiga. Houvera sido esta a hora derradeira da senhora sua mãe e minha sogra e estou certo que a veria com mais alento e outra contenance... Se assim pena e se enluta por quem a serviu não lhe hão-de jamais bastar os crepes para a minha morte... E depois o menino, minha amiga, o menino nesta incúria. A ama pede-lhe que indique onde se encontra o chapéu de piqué ah quem te encornara maldito e te afogara no mel com que me tentas a que fale um raio caia sobre ti que fazes morte de gado desta morte dela e no menino vais tendo posta de vaidades dessas ventas de enchido vai-te esterco fino bosta de palácio maldito sejas hortelinda hortelinda hortelinda hortelinda. (MM:112-113)

Em *Maina Mendes*, o discurso vai-se assim disseminando progressivamente em diferentes perfis, caminhando até uma espécie de explosão libertadora da palavra, na voz de Matilde, neta de Maina e herdeira triunfal do seu vigor crítico e irreverente:

It's hot, here. Neat. Not nice. La Paz is not nice. Só uns dias aqui. Anyway, sinto que suo a Europa para fora de mim. Teus vícios, que herdei, ou fizemos ambos, o espírito lesto e de ademanes, o coração plangente. Falo como tu. Esta carta é um luxo. O papel é um luxo. Sentar-me em La Paz a escrever-te é um luxo. Em Londres eu era. 'Anything but the drugs, Holly. You're free for life, not for death.' Lembras-te? Sensato. E disseste. 'Toma'. A hundred pounds more. A sensible investment in an European affair – Britain's revival. Half British-bird, half portuguese emigrant. E ambas merecedoras de. Sensato. Drogas não. I took them. I took the thing. I am here. Two years ago amava-te com sarcasmo. (MM:179-180)

E só no fim do romance a ordem regressa, já no quarto de uma Maina idosa e apaziguada, porque sabendo-se continuada através de Matilde, mas ainda e sempre atenta às imagens, aos ruídos e às vozes que a cercam: “Que vozes, a que passos recusar acesso a este quarto? Eis a espera” (MM:238).

*Maina Mendes* oferece-se assim como uma espécie de primeiro ensaio do tratamento da voz nos romances de MVC e a protagonista é bem o símbolo, não ainda

do artesão que desenhará e cruzará trajetórias discursivas, mas da própria voz que, consciente da sua força, suprimindo-se ou libertando-se, se erige como entidade física que reivindica um poder expressivo inalienável. Maina é o lugar onde a dimensão objetiva, fisiológica e acústica da voz ganha uma assinatura pessoal e se reveste de uma coloração psicológica e contestatária. Neste caso, a “mise en voix” da personagem (Sarrazac, 2005:128) oferece-se em negativo, transgredindo-se numa *mise en silence* expressivamente falante.

A questão da tutela da voz ganhará maior pertinência noutros romances através de um artifício posteriormente recorrente na ficção de Maria Velho da Costa: a criação de personagens escritoras. Esta estratégia constitui um mecanismo de variação da postura enunciativa, porquanto permite, através de uma personagem autora (e que é frequentemente também narradora) dissecar e ludibriar todo o processo autoral, operando, nesse processo, o estilhecimento das categorias ou unidades narrativas. É assim que surgem em *Casas Pardas* Elisa, em *Lúcialima*, Ramos, em *Missa in Albis*, Sara, Doroteia, Martim, Simão, Aleixo, Salvador e Xavier, em *Irene ou o Contrato Social*, Irene e Raquel. Esta estratégia empurra permanentemente o leitor para uma observação dos bastidores da escrita num exercício peculiar de autorreferencialidade e de metaliteratura onde se montam e desmontam os processos de focalização da narrativa, se escolhem modalidades de subjetivação textual, se decidem tonalidades discursivas ou tipologias textuais. É interessante verificar que estas personagens autoras assumem um registo quase sempre diarístico ou autobiográfico, fomentando, pelas suas reflexões sobre o fazer ficcional, a tentação de as identificar ao autor empírico. Essa forma de relação intratextual torna-se inevitável quando, paralelamente, se confrontam alguns textos extraídos das crónicas ou das entrevistas dadas por Maria Velho da Costa, e se verifica a consonância das reflexões ou a sua aplicação prática ao universo ficcional.

Paralelamente, por vezes, como acontece com a personagem Elisa, de *Casas Pardas*, estas personagens escritoras facilmente criam a ilusão de serem uma voz ou a voz de comando que superintende às restantes, orquestrando a diversidade e a variação repentina de focalizações narrativas, as “variâncias de postura” (CP:239) que vão semeando “Vozes, vozes” (ICS:98) nos romances. Depressa se percebe, entretanto, que o detentor da batuta se faz esquivo e, por vezes, deixa o texto entregue a uma espécie de processo de autorregulação em que se assiste a um *casting* anárquico durante o qual as

diferentes instâncias discursivas vão experimentando estatutos ou posturas, num processo que frequentemente se enreda em si próprio, se autoanalisa e se compraz no ludíbrio.

Tal aparato parece fazer desmoronar qualquer conceção pré-textualmente concebida e assiste-se a um tal cruzamento de vozes que fácil é imaginar o tecido discursivo como uma renda de bilros em processo autónomo de fabricação ou em constante alternância de artesãos. A este propósito, torna-se interessante notar que já em *Maina Mendes* se anunciava uma sugestão de apetência para o rendilhado da palavra que os romances subsequentes iriam corporizar e explorar de múltiplas formas. No início deste romance, convoca-se, aliás, a imagem de uma renda de bilros acariciada num lençol para enquadrar o percurso da palavra perfeita na mente de Maina: “E desliza-lhe na ideia, fina e clara, enquanto os dedos entretém no bilreado do lençol, a palavra perfeita – ‘areal verde, praia velha, mar de mim’” (MM:43).

A estratégia de capitulação de alguns romances oferece ainda uma outra forma de ludíbrio. Atribuindo aos capítulos nomes de personagens, sugere-se que a narrativa incidirá sobre elas, por exemplo em focalização omnisciente, será perspectivada por elas, em focalização interna, ou será um autorrelato, em postura autodiegética. É isso que parece acontecer no início, em *Irene ou o Contrato Social*. Os capítulos distribuem-se pelas personagens Irene, Raquel e Orlando, que lhes servem de títulos. E, de facto, é do protagonismo de cada uma dessas personagens que se trata em cada capítulo. Simplesmente, se por vezes os factos começam a ser perspectivados pelo sujeito enunciativo nomeado, a situação de repente se altera e a voz enunciativa desloca-se. Veja-se o seguinte exemplo retirado do capítulo 8, intitulado “Irene”:

Era de um mau gosto obscuro.

O que eu não suporto não é a morte, é o sofrimento.

(...)

Até onde vai o teu desresguardo, Irene? Não tem direito de matar quem está sendo matado, de senilidade, de astúcia, porque a astúcia também mata se não é paciente, astúcia astuta, árdua espera. Sou pobre, disse eu. Irene guardou Raquel porque chorava à porta de sua casa. Abandonada, mais tarde irada.

(...)

Irene não podia morrer por si. Mas Irene percebia mal, muito mal a meu ver, que não percebia a maldade.

(...)

Adormeci. Acordei só como o estampido de um tiro. De supetão.

(...)

Irene acordou, imediatamente vígil e ameaçada. (ICS:53-55)

Se, a princípio, parece tratar-se tão só de uma oscilação entre um narrador autodiegético que se diz e se interpela diretamente em discurso íntimo, depressa se passa a uma voz outra, que comenta a personagem, também num discurso de primeira pessoa, cuja fonte se desconhece mas parece remeter para uma voz nascida da fragmentação da personalidade do primeiro enunciador, num fenómeno discursivo que se sabe ser compatível com a sintomatologia da doença de Alzheimer de que a personagem escritora em causa, Irene, começa a padecer.

Entretanto, num dos capítulos consagrados a Raquel, o discurso flui assim:

Muito cónsua de ser observada, os seus finos reluzentes cabelos inocentes, os seus *jeans* menos, Raquel foi pôr uma moeda de cinquenta escudos (uma frase, *tiens*) nas velinhas eléctricas que se acendiam ao gesto. Nada.

- O que conta é a intenção, menina – disse a criatura, apaziguada como quem rilha um osso.

Então Raquel sentou-se e mudou de tom de alma como quem ama um espectáculo, comunga um ofício, dor e celebrante. Como quem muda de roupa num quarto frio.

E disse, rodando nos dedos o colar de pérolas de ónix, que tirou do pescoço para que a guardiã acólita pensasse que era um terço, o tilintar de um rosário.

Disse: Perdoa-me que não te desejo, que o que desejo é estar sempre contigo. Mas quem fala?, como se diz ao telefone a um estranho.

Terei a força de efabular um amor que não conheço? Rezar sem fé?

Agora ouves, Raquel, com uma poalha de luz que declina da rosácea e te cega um pouco, para ali sentada, calma. Não podes fumar, é pena. Não escreves, não rezas para a história. Ouves:

*Não quero tocar nisso, nem falar. Nem para diante nem para trás. Foi o momento pérola da minha vida. De ostra aberta, conspurcada, poluída, ostra sadina. (ICS:131)*

Também aqui a voz enunciativa vagueia e é a própria personagem a dar-se conta dum trânsito de vozes que nem ela nem o narrador de terceira pessoa parecem saber identificar. E é interessante que a variação ocorra também entre a sugestão do discurso oral e do escrito, como se pode verificar a seguir, quando Raquel é simultaneamente apresentada enquanto falante a *parir palavras* que importunam e a escrever um registo íntimo:

A mim? A mim não me acontece nada.

(...)

Chega Raquel. Você parece alguém que não sabe ceder ao bom trato, à medicação, ao sucesso. Parece alguém parindo palavras.

Estou grávida, escreveu então Raquel. O que talvez fosse a pura das verdades de alguma coisa acontecer. Cristóvão, o carregador, que também estava a aplinar uma tábua da estante na varanda fechada, suspirou:

- Tanta fantasia. Se deixe de partes, Kelly.

Faças o que fizeres, o predador espera-te. Para te rebaixar, para te exaltar, para te comer, ó suave carocha entalada às portas da morte, Credo!

Você até a escrever se debate, Raquel, não é seu ofício. Se acalma.

- Vai trabalhar, dentista. Tu achas que essa sirigaita lhe dá de comer? É que ela não sabe sequer fritar um ovo sem o desestrelar.  
Chega, Raquel, de sublime barata. (ICS:108-109)

Como se pode ver, a disseminação das vozes e as variações enunciativas irrompem *in actu* e *in situ* no corpo do texto, em “excesso anárquico” (Barrento, 2009:91). Dilui-se ou desmantela-se assim o posto de uma qualquer voz enunciativa de comando pré-estabelecida, fazendo que a matéria narrativa se desenvolva “de forma largamente autónoma no húmus do próprio texto e se deix(e) ouvir a partir de uma diversidade de vozes, ou de uma voz indeterminada” (*idem*: 90) que estratifica o discurso e o deixa à deriva, frequentemente em orfandade enunciativa, dado não ser possível encontrar o posto emissor da voz.

Em *Casas Pardas* os capítulos são distribuídos pelas casas das personagens centrais: “Casa de Elisa”, “Casa de Elvira”, “Casa de Mary”, havendo uma “Terça Casa”, cujo texto é concebido como uma peça de teatro, onde as três personagens se juntam e interagem. E se cada casa parece ficar subordinada à personagem em causa, fazendo supor uma indigitação da enunciação a essa personagem, tal nem sempre acontece e o texto é muitas vezes um emaranhado dos discursos que ecoam na “cabeça azoadada de vozes” (CP:11) da personagem, dos que ela vai captando desordenada e avulsamente a partir da realidade exterior, e do seu próprio discurso íntimo, que se oferece ao leitor num imediatismo deambulatório que parece afastar qualquer plano enunciativo pré-concebido e se oferece *em ato* no texto. Cada casa oferece-se assim, e de acordo com Maria Alzira Seixo, como um contentor de desejos de cada personagem de entre os quais se destaca “o desejo do derrame verbal” (Seixo, 1986:186). É o que se pode verificar nos excertos que abrem o romance, consagrados à Casa de Elisa:

Que lindo dia, que lindo dia, margaridinhas de olho de oiro palmeirando mínimas os canteiros na berma da rua, tráfego, gentes, tudo vestido de roupa lavada, do bruto azul das nove, pressa limpa, pressa boa, deixai-me em paz e ao meu passo manso, cabeça azoadada de vozes de toda a noite fechada a ver se aprendo, leixai toda a esperança de onde vos tendes lavado e para onde ides, fugidos, correntes e determinados, ganhá-lo, ganhá-lo, - ganho, se o houver para mim, será aqui nesta clareza do não ter cegado de saltos de retina entre as noites cerradas,

Era já noite cerrada dizia o filho p’ra a mãe debaixo daquela arcada passava-se a noite bem, Canta o resto, canta, Lala, Agora Zizinha, deixe-me as fitas do avental, credo, que seca, olhe a sua mãezinha que vem lá, O pai deixa,

e esta ovação clara do dia passar passando, passo leve e ar já quente, tudo tão de recorte contra azul, o peito aliviado, a vista ardente a ver o exactíssimo contorno de tudo, prédios, (...), Há um carro de bois que atravessa a cidade com hortaliça todas as madrugadas, há, disse o Amigo.



Na janela aberta do eléctrico uma mocinha dactilógrafa acama a madeixa do cabelo para que vire assim e contempla como Eu o cão farfalho (...), pode-se inabusivamente sempre escrever o que se lê? o que é relevante?, tudo tem nas ardências dos meus globos de olhos tantíssimo relevo matinal de Eu ter ainda esta noite escapado,

- Ouve, são cinco da matina, esta merda sem horas não é vida para meninas, porque é que não voltas para casa da tua irmã, a gaja é chata? disse o Lúcio.

- O que é que tu disseste à miúda? fala mais alto, não se ouve nada com esta gigajoga aos berros,

Uó Gina, Ononly you, e a cor vermelho escuro de lâmpada de anginas ou era candeeiro de abat-jour que estremezia dos arranques do contra baixo (...). (CP:11-12)

Esta personagem, que é escritora, problematiza no seu texto a questão da intenção autoral, mostrando pelo seu imediatismo discursivo que, como defende Antoine Compagnon, “l’intention ne préexiste pas au texte, elle ne coexiste pas à côté de lui, mais elle est en acte dans le texte”<sup>84</sup>.

No contexto de uma conversa entre os responsáveis pela adaptação de *Casas Pardas* a espetáculo teatral, Luísa Costa Gomes reflete sobre a força das palavras no texto de MVC e sobre a forma como elas empreendem um “movimento torrencial, quase delirante de imagens, que lembra por vezes (enganadoramente) a escrita automática e as correntes de consciência” e que advém do facto de, em Elisa, por exemplo, ver e escrever serem o mesmo:

Só vê o que é *literaturizável* e tudo é literatura, da receita do Pato Imperial à oração de Elisa, toda a vida e todas as vidas são elevadas à forma literária. Daí, claro, a imensa ambiguidade da Elisa, o seu amor e a sua desconfiança pela “cultura paterna”, que a faz “ir de *Ulisses* para debaixo dos pinhais, de *Sexus* para a mesa, de *Mulher Fatal* para a cama.”<sup>85</sup>

Para Luísa Costa Gomes, o texto de MVC é uma “câmara de ecos”:

As palavras são coisas que ressoam. São matéria, da mesma matéria de que são feitos os sonhos. Não pode haver matéria mais substancial, causa mais eficiente, no sentido aristotélico. As palavras chamam-se umas às outras, e uma das maneiras de elas se chamarem é através da letra e da aliteração, mas não só, é um magma mais profundo, fluido e intenso.<sup>86</sup>

---

<sup>84</sup> In *Fabula, La Recherche en Littérature* (Colloques), « Cours de M. Antoine Compagnon, Douzième leçon : L’auteur et le droit au respect », Université de Paris IV Sorbonne, UFR de Littérature Française et Comparée, Cours de Licence LLM, 316, F2, (Colloques en ligne), acessível em <http://www.fabula.org/compagnon/auteur12.php>.

<sup>85</sup> “Casas, e os barulhos da língua que há dentro delas”, *Manual de Leitura* sobre a representação de *Casas Pardas*, *loc.cit.* pp.10-11.

<sup>86</sup> *Idem*, p.10.

A desregulação enunciativa e a variação de tipologia textual em *Casas Pardas* é frequentemente acompanhada por uma fragmentação ao nível da mancha gráfica do texto, que assim acentua o efeito de *happening* no corpo textual:

É preciso começar. Agora está apenas nua diante dos espelhos e vai desodorizar-se. Desvia a vista. (...)

Mary.

Que chato. Mais imperativo:

Mary?

Responde: Hummm, certo, musicado bem.

Demora-se muito?

Não, de todo. Aconteceu-lhe alguma coisa?

Não, esqueci-me da máquina e acho uma chatice usar a do Pequito, que é péssima.

Péssimo.

Que é que a menina diz?, abra a porta, Mary.

Mary tira a touca, massada, a humidade ainda um perigo para o cabelo, veste o roupão, o turco, abre em meio sorriso congelado:

Tire, dear, ou se precisar de mais tempo eu vou tomar um sumo, estou com uma sede horrorosa.

Discretíssima, minha querida, se eu quisesse sentar-me na pia dizia-lhe. Beba água, os sumos azedam-lhe a ressaca.

grosso, grosso, como ele empenca toda a casa de banho, embate nas coisas, o tripé que sustenta o cachepot de avenca vacila, arranjadíssimo embora, o mesmo cheiro seco do beijo da manhã, (...)

Sempre vai à Baixa fazer economias?

o armário tilinta de frascos, o espelho menor deslocou-se alguns centímetros para fora do lugar, ele passeia-se contra ele, que saía

Não sei ainda.

(...)

como Mary chora sentada sem qualquer decoro, *Zé my love, my own*, estupidamente, Então *petite*, Perdeste para sempre a maravilhosa unidade, sem saber de quê, não há nada de novo afinal, já só estremece, não chora mais, soluça os últimos soluços.

(...)

#### PERSONA

Tacteante, vago terreno onde se intenta a dissolução abrasiva da irregularidade da face, de onde se desincrusta o que de rosto humano, habilíssimo espelho imperecível em cada nascituro renovado, possa não ser lisura pétrea, iridescência impassível à erosão. (...) Esta mulher tem na cara uma massa espessa e verde cuja composição química decorre do Inefável Desconhecido que há. Se esta terceira pessoa fora melodramatizável pessoa Quem, ledor, como lhe diríamos contentados que a via mais curta para a calcificação do rosto sem nomes é a cremação das

carnes por napalm. Amaldiçoamos porém os que reinam nos céus flamejantes da inimportância do outro porque deles são os podres de espírito. (CP: 58-69)

Repare-se como no último parágrafo transcrito a voz enunciativa deriva e se tenta, além disso, retirar o estatuto ficcional à personagem para lhe conferir um estatuto dramático, tentativa que o título do parágrafo bem esclarece. Mas a voz enunciativa, vária, não se fica pelo ludíbrico enunciativo e vai mais além, tentando esvaziar a própria densidade da personagem. Por um lado, ela é nomeada “terceira pessoa”, num processo que lhe retira o direito à própria voz, na linha de Benveniste que diz que “a «3ª pessoa» não é uma «pessoa»” (Benveniste, s/d:20) e que, como tal, não possui a unicidade característica do «eu» e do «tu»: “(...) uma característica das pessoas «eu» e «tu» é a sua *unicidade* específica: o «eu» que enuncia, o «tu» ao qual o «eu» se dirige são sempre únicos. Mas «ele» pode ser uma infinidade de sujeitos – ou nenhum” (*idem*:22). Curiosamente, neste excerto de *Casas Pardas* alguém parece alertar previamente para a perda da unicidade de Mary através da frase “Perdeste para sempre a maravilhosa unidade”. Por outro lado, o esvaziamento da densidade da personagem opera-se ainda através da sugestão de uma pergunta sobre a sua identidade – “Quem”- e remetendo essa pergunta para o “ledor”, fazendo-lhe sentir, num primeiro patamar, que a personagem é pura construção e, num patamar simbólico, remetendo-o para a futilidade e o vazio existencial de Mary.

Fenómeno idêntico de desregulação acontece nos capítulos consagrados a Elvira:

- Ele variou do juízo, senhor doutor?
- Não é bem isso, isto é tudo do mesmo mal, as pernas, estas ideias, as veias cansam-se e o sangue não chega bem à cabeça.
- Vossa Excelência é de parecer que ele inda pode voltar para a terra, meu major?
- Se tiver lá quem o cuide bem.
- Isto é tudo uma choldra, queriam eles cortar-me a água e eu então,

Não verei o desmoronamento do meu edifício, a diáspora dos filhos dos meus filhos. Não verei as fendas abertas sobre as telhas que estas mãos assentaram de rojo sobre a traça do teto, raspadas dos fungos por estas mãos, a mordedura da saraiva sobre os vidros insubstituídos, não verei a proliferação dos míldios e a lenta contorção dos caules podres na horta, as bichas nos tubérculos. (...)

Na parede estão os retratos dos presidentes, tu conheces. Assoas-te a um lencinho miúdo e dizes ao senhor doutor que desculpe. Ele diz, Bem, isto enquanto vocês puderem aguentá-lo não está para internamento. (...)

Porque agora, Elvira, enquanto contemplas invisualmente a proliferação indecifrável dos dados da cidade, essa mão calosa e placidamente resignada à velhice e breve fim na tua mão zebrada e vermelha das calcáreas águas e matérias cáusticas, agora chegou um tempo duma grande turbação. (...) Como colar tua paixão gemida a essoutra da univocidade das articuladas vozes e

inscrições, algures, num outro veio puríssimo decantado de escórias? (...) Justa porém e hóstia leitora dos motivos simples, no meu sondar contigo o dito glabro e individuado que subjaz vivo à discutível unicidade do Auctor<sup>1</sup>, agora em ti a minha vida a mais legível?<sup>2</sup>. (CP:289-291)<sup>87</sup>

Se, no início, aparentemente se trata de um convívio polifónico em discurso direto que se vai auto(des)regulando, cedo se percebe existirem aqui diferentes camadas enunciativas ao nível da construção narrativa. A primeira pessoa que fala em registo intimista só pode ser a de Elvira, mas esta personagem é analfabeta e nunca poderia discorrer com tal qualidade. Por outro lado, o registo de segunda pessoa no parágrafo seguinte faz supor um narrador de características omniscientes afetivamente ligado à personagem e, logo a seguir, esse narrador assume-se como autor / maestro a quem se coloca a questão da colagem da voz de Elvira a outras “articuladas vozes e inscrições” com as quais se poderá integrar em “unicidade”. Elvira é assim remetida ao estatuto de uma mera voz mas que é ao mesmo tempo instrumento de análise, um “tu” que o “eu” narrativo do último parágrafo usa para aceder aos “motivos simples” e ao “dito glabro e individuado”, assumindo-se então este “eu” simultaneamente como narrador e *auctor* que vai deixando verbalizarem-se no seu texto os diferentes sujeitos que o habitam, que dispõem a seu belo prazer da sua voz e que, portanto, lhe conferem uma “discutível unicidade”. Em nota de rodapé, esta expressão é atribuída a Manuel Gusmão, numa peculiar marca metadiscursiva e metaficcional, o que evidencia um trânsito entre a autora empírica, o autor textual e o leitor empírico que, neste caso, por sinal, pertence também ao campo literário português. Ora, ao que se conhece, a expressão destacada só surgirá publicada em data muito posterior ao romance de MVC, num ensaio de 1988 intitulado “Textualização, polifonia e historicidade”, a propósito, precisamente, dos romances de Maria Velho da Costa, o que mais sugere a cumplicidade dialogante entre estes dois autores, ainda que de textos de natureza à partida distinta. Manuel Gusmão utiliza a expressão para se referir à forma como, privilegiando as unidades de texto enquanto “unidades enunciativas, verbais ou textuais, e só depois unidades narrativas”, a estrutura enunciativa se altera e sobredetermina a sequencialidade narrativa e temporal (Gusmão, 1988:48).

A propósito ainda de *Casas Pardas* e da variação de pontos de vista a que aí se assiste, Maria Alzira Seixo considera que a multiplicidade dos processos retóricos

---

<sup>87</sup> Em nota de rodapé esclarece-se: 1 – Ref. A Manuel Gusmão. 2 – Ref. A Fiama H. Pais Brandão.

utilizados confere ao texto “uma força espectacular e dramática”, esclarecendo assim a sua visão:

(...) a consagração das três pessoas narrativas a personagens diferentes indigita um complexo processo de assunção da subjectividade (Elvira), da sua retenção (Mary) ou transferência (Elisa); e o drama vem muito mais que do desenrolar dos acontecimentos, (...) da possível refração dos sujeitos uns sobre os outros, da sua provável homogeneização, da «maravilhosa unidade» procurada neste mundo do romance e no outro; (Seixo, 1986:186)

Esta “maravilhosa unidade” mais não será então, que essa articulação interna das “vozes e inscrições” de que fala o texto de *Casas Pardas*, e que Maria Alzira Seixo pertinentemente associa a um fenómeno de dramaticidade. Com efeito, o teatro moderno e contemporâneo considera que possam surgir “effets de voix” não só nas estratégias enunciativas de uma personagem, mas também no texto didascálico, pois que se é verdade que as didascálias são “de simples indications de régie (qui) constituent une énonciation identifiable”, também é verdade que “ce n’est plus le cas de celles qui sont subjectives (réactions, explications, doutes émis sur la fiction ou sur le devenir scénique) ou polyphoniques (confrontation de voix divergentes et de différents destinataires)” (Sarrazac, 2005:130). Assim, no texto de teatro como na ficção de Maria Velho da Costa, às vozes dos diferentes sujeitos

(...) se mêlent, en effet, celles d’une écriture qui travaille les éléments du langage, et qui inscrit une oralité fondant sa théâtralité. Il n’y a plus l’émergence d’un sujet épique (intermédiaire entre la fiction et le spectateur), lorsque ces voix ne se désolidarisent pas totalement de la fiction, et qu’elles entretiennent une ambiguïté fondamentale. (*ibidem*)

Esta voz, de características rapsódicas – porque emergente de um sujeito desmultiplicado em diferentes vozes - (*ibidem*), permite configurar o aparato *auctoral* polifónico da ficção de MVC e enquadrar o estilhaçamento das categorias narrativas que nela se exhibe.

Se o fenómeno de desgoverno da voz enunciativa vai com maior ou menor intensidade percorrendo a obra de Maria Velho da Costa, é no entanto com o romance *Missa in Albis* que a questão da autoria e da tutela da voz se coloca com mais pertinência e onde a escritora parece querer levar ao limite as variantes da experimentação no que ao estilhaçamento das categorias enunciativas e narrativas diz

respeito. Neste romance ganha especial pertinência o que Dominique Maingueneau chama a *cenografia* de uma obra, ou a situação de enunciação que ela exhibe:

Chamaremos de **cenografia** essa situação de enunciação da obra, tomando o cuidado de relacionar o elemento *-grafia* não a uma oposição empírica entre suporte oral e suporte gráfico, mas a um processo fundador, à *inscrição* legitimante de um texto estabilizado. Ela define as condições de enunciador e de co-enunciador, mas também o espaço (**topografia**) e o tempo (**cronografia**) a partir dos quais se desenvolve a enunciação. (Maingueneau, 1995:123)

Esta situação de enunciação, segundo este linguista, é ao mesmo tempo condição e produto, fator legitimante da obra e que ela, em compensação, legitima, ligando “o que diz à colocação de condições de legitimação do seu próprio dizer” (*idem*:122). Assim concebida, a cenografia “constitui um articulador privilegiado da obra e do mundo (*idem*:121). Ora, em *Missa in Albis*, parece haver uma aposta em subtrair à obra essa “*inscrição* legitimante de um texto estabilizado”, favorecendo-se, pelo contrário, a proliferação de *inscrições* e, conseqüentemente, a criação de múltiplas *cenografias*. Nesta obra, Maria Velho da Costa aproveita e refaz um título pirandelliano, colocando “seis ou sete autores à procura de uma personagem” (MA:259) cuja história possam contar, cumprindo simultaneamente com o desejo de *se dizerem*. Por isso, o título de Pirandello sofre uma transgressão e estes autores (Sara, Doroteia, Martim, Simão, Aleixo, Salvador e Xavier – posteriormente referir-se-á também Teodora) mudam de estatuto e constituem também *sete (ou oito) personagens à procura de um autor*. Desta forma, o leitor (ou co-enunciador) é confrontado não só com a questão de uma autoria textual (ou inscrição) múltipla, por efeito dos vários enunciadores, mas também com o estatuto da voz narrativa e da personagem. O chão romanesco é movediço desde a primeira página, com um sujeito da enunciação a hesitar sobre o estado da personagem com que se inicia o romance: “Dorme ou dormitará na penumbra...”. De seguida, é a própria identidade ou natureza desse sujeito da enunciação que se rasura:

Quem fala ou vê? Eu? Sara?  
Ou a imposição dessa presença nasce da visão que imponho, quem?, de uma figura retirada, reconhecida porém de alguma figuração.  
(...)  
Quem esteve com ela até chegarem aqui este olhar, ou esta escuta, que a dizem?  
Ninguém pode impedir-me de a continuar a estar, nem mesmo nós, cuja mágoa e pudor interditarium este quarto, ou esta voz, de uma visão destas. (MA:9)

Se a primeira pergunta coloca o leitor perante uma hesitação sobre quem deverá ser o narrador, ainda que não se conheça a identidade do “eu”, o conteúdo do segundo parágrafo baralha os dados e dificulta a destrição entre o autor empírico, o autor textual e o narrador. A contribuir para a desfocagem de categorias está o verbo impor e a sua associação à visão, o que pressupõe uma entidade supra textual, que determinará a perspectiva sob a qual a ficção se construirá. Facilmente se pensaria na figura do autor empírico que, na conceção do romance, determinaria pré-textualmente a focalização a adotar pelo(s) narrador(es). Mas a pergunta “quem?” impede esse raciocínio e o que se diz a seguir reforça a falácia, porquanto se tratará de alguém retirado, e reconhecido, de alguma figuração, portanto um *auctor*, uma figura construída, dramática e dramatizável que se pode colocar ou remover.

A referência a “este olhar ou esta escuta” que dizem a personagem anunciada no começo é também desestabilizadora porque simultaneamente presentifica e impessoaliza o sujeito que olha ou ouve, conotando-o com uma espécie de entidade imanente que captará o que vai irromper ou o que espera para ser dito. E o último período desfere o golpe final: se “eu” ou “Sara” eram, até ao momento, entidades distintas da que “dorme ou dormitará”, a introdução do pronome “me” opera uma identificação que baralha todos os dados porque, de repente, quem antes se colocava na posição de vir a ser um eventual sujeito do olhar sobre a personagem torna-se, agora, a própria personagem. Entretanto, a movimentação dos pronomes “Ninguém”, “me”, “a” e “nós” só potencia a desestabilização. É o anúncio, logo na primeira página, do “multi-ringed circus” em que se constituirá o romance, e que, pela oscilação das múltiplas plataformas discursivas, permitirá um “wandering point of view” (Hutcheon, 2002:61). Para Linda Hutcheon, esta é uma herança das experimentações modernistas que levaram, por um lado, à criação de narradores deliberadamente manipuladores e, por outro, a uma miríade de vozes nem sempre localizáveis no universo textual. Desta forma, em vez do anonimato ou do apagamento do autor, obtém-se a afirmação de uma subjetividade problematizadora e uma “pluralizing multivalency of points of view” (*idem*:161). Neste jogo de descentramento, o manuseio dos deíticos (pronomes pessoais, determinantes ou pronomes possessivos e/ou demonstrativos, advérbios...) desempenham um importante papel na desestabilização do posto enunciativo. Julia Kristeva atribui-lhes, por isso, a função de “shifters” (*apud* Gonçalves, 2008:143) e para esse efeito concorrem, de igual forma, o uso recorrente das construções disjuntivas e

interrogativas, do modo conjuntivo (“Quem fala ou vê? Eu? Sara? / Ou a imposição dessa presença nasce...”) (MA:9) e, no geral, a movimentação de estratégias discursivas tendentes à criação de um estilo dubitativo e à configuração de uma estética da suspeita cujo jogo, por vezes, ora é revelado (“Assim dirá Sara, a que muda de nomes...”) (MA:15), ora é ocultado por detrás de um discurso que se autoanula:

A chama na boca não tem que invocar a autoridade de ninguém muito menos da que se fez livros, nações capitais. Ou coisa assim. Senão tudo seria um jogo e é um jogo, mas não esse. De uma periculosidade muito mais lenta que a de males que galopem. Por isso os alucina ou convoca, que o mesmo é. (MA:141)

Ao fazer proliferar e ao emaranhar as vozes, o texto de MVC desmorona qualquer posto tutelar de enunciação. Desautoriza-se e desinstala-se por essa via a posição monológica de narrador/autor que superintende à pirâmide de vozes do romance, e introduz-se no texto uma pluralidade de unidades subjetivas, “une pluralité de centres de conscience irréductibles à un commun dénominateur” (Ricoeur, *apud* Nunes, 1997:228).

Ocorre ainda, a propósito de *Missa in Albis*, lembrar o que Abel Barros Baptista chama uma “ficção de autor (...) que instala um autor em lugar de outro sem verdadeiramente o remover” (Baptista, 1993:161), mas tornando-o insituável. Neste romance de MVC, em boa verdade, autores e narradores vão sendo sucessivamente instalados e arredados no seu processo de construção da história de Sara, ou de Ema, presumível mãe de Sara, remetida à clausura de um quarto onde, demente, e sem capacidade de verbalizar sequencialmente e com coerência, vai recortando figuras em papel. Simbolicamente, será essa circunstância que legitimará que Aleixo (um dos autores-narradores-personagens, que se tornará marido de Sara), assuma ser Ema, afinal, o centro de toda a trama narrativa, “o Eixo disto” (MA:435), o laboratório onde se criam as figuras que povoam o romance. Não será por acaso que se esclarece, em mais um lance de desmontagem narrativo-discursiva: “Ema, em tétum, quer dizer *gente, todos, pessoa humana*” (MA:297). É a assunção de uma pluralidade enunciativa esfacelada, de uma legião que orbita em torno não de Sara, mas de Ema, e que tem especial gosto no ludíbrio permanente: “O tom vagueia, barca inebriada e fita à rota, por si só” (MA:141). Se, como se viu atrás a propósito de *Casas Pardas*, se apresenta uma cenografia de um sujeito desmultiplicado em diferentes vozes, aqui trata-se da reivindicação da condução enunciativa por parte de diferentes sujeitos, o que confere ao texto um efeito bastante



mais estilizado e desnorteante, que a paradoxalidade da frase citada acima mais reforça: o tom vagueia como barca inebriada, mas a rota está determinada e é para cumprir. A questão que fica em aberto é a de quem determinou a rota, mas a expressão “o tom vagueia (...) por si só” não deixa lugar a dúvidas e reivindica para o texto uma impessoalidade arrogantemente autónoma.

O trabalho de orquestração das vozes neste romance torna-se particularmente complexo. Os diferentes sujeitos sentem dever investir na procura de um narrador fiável para contar a história, mas sabem de antemão que essa é uma tarefa vã, porquanto “há-de haver outra versão lateral, há sempre” (MA:35, e que cada um se baterá para fazer valer a sua perspectiva da história porque divergências “Há sempre, em todos os duelos” (MA:35). A utilização desta expressão vinca o carácter sempre tensional das reflexões metaliterárias que percorrem a ficção de MVC. Sara e Martim debatem a questão no início do romance e, se Sara entende que Martim devia ser “Alguém que conta”, este parece descrever da importância do registo:

Deixa lá, um dia a nossa memória disto não será a mesma. Mas digo-te que é matéria muito reservada e que há-de acabar desfeita, se a contam. Não há linguagem para certas inclinações e afinidades. Tudo o que se diz se esgota ou é lateral ou menor que um beijo na face. (MA:33-34)

Ainda assim, Doroteia parece recolher alguma preferência por parte de Martim para desempenhar a missão de contar: “Ora aí está uma que vai contar as histórias de nós todos, sentada com uma mantinha pelos ombros a explicar tudo tintim por tintim, como quem não se rala” (MA:34). Mais tarde, Martim reforçará a sua crença na capacidade autoral e narrativa de Doroteia, menos sóbria do que ele e mais atreita a invenções:

*Nunca saberei explicar-me.* E estou certo que Doroteia, se se empenhar nestas coisas, as tratará com tal invenção que perderei até a memória precária e disjunta que tenho delas. Não sendo a paixão que me anima e sim aquela estima que se acha lesada pela tragédia de um íntimo, sendo a culpa piedosa e não a curiosidade o meu motivo, sei bem que me deixo invadir por trejeitos de linguagem e exagerações comuns às duas raparigas – a que conta, viva, e a que é contada, morta. Doroteia não achará inconveniente em a fazer ter dito coisas demasiado improváveis, a contar passos tão de milagre ou tenebrosos, que hão-de retirar àquele afecto toda a luminosa singularidade que de facto teve, não deixando por isso de ser o sinal de um tempo e de uma circunstância. Como ela diria, Vede, se tudo devém escrínio, onde está a jóia? Mas ela tem sobre mim a vantagem de um vício que contamina: uma maneira. E a vontade de contar todas as histórias, que denega o ódio, mas é ódio e vingança no coração sem história. Não é possível dizer a alguém que vai nu sob o esplendor do sudário.

E a sobriedade, se sempre me esteve no âmagô, está longe de me estar nas formas de comunicar: anos de comércio diplomático tornaram-me simultaneamente álcere, emudecido e

eufemístico; prolixo na narração relatorial de pequenos nada, pomposo num discurso que não revela. (MA:45)

Repare-se que neste excerto, Martim liquida a própria credibilidade da história contada no romance, ao referir que a capacidade inventiva de Doroteia se sobreporá às memórias, ainda que disjuntas, que ele tem dos factos. Ou seja, a versão de Doroteia não corresponderá à verdadeira história de Sara, mas a uma história inventada. Ora, a descredibilização vai ainda mais longe quando Martim refere as “duas raparigas – a que conta, viva, e a que é contada, morta”, deixando o leitor sem saber se ele se refere a Doroteia, viva, e a Sara, morta, ou se as duas raparigas são a mesma pessoa e, neste caso, Martim estaria a referir-se a Sara enquanto personagem-autora que conta a sua própria história – e que portanto está viva – e a Sara enquanto protagonista das histórias narradas pelos outros, após a morte da personagem, lá mais para o fim do romance. Na terceira parte desta tese se abordará a forma como as diferentes posturas autorais destas personagens escritoras permitem equacionar o estatuto da ficção e a forma sempre tensional com que são geridas, nos romances de Maria Velho da Costa, as relações entre a arte e a vida.

Sempre hesitante relativamente à postura a assumir como narrador, Martim diz ainda: “Talvez eu devesse apenas cingir-me aos factos e à reprodução dos relatos e deixar a Doroteia as digressões interpretativas, tão mitológica quanto Sara no fazer e desfazer de enredos” (MA:50). Martim vinca, deste modo, o carácter precário e experimental do universo narrativo em referência. Quanto a Doroteia, considerada de “prolixidade desapaixorada” (MA:35), esta recusa a incumbência autoral, pois afirmará mais adiante “E não é de mim este conto. Nenhum conto é de mim, que vou esquecendo miríades de personagens que não amo, trigo e joio da jornada do meu espírito para o jejum eterno dos justos” (MA:181). Ainda assim, afirmará depois estar a adiar contar a história de Sara, por demasiado próxima (MA:411) e entenderá que “É preciso que os livros tenham trajectórias que se possam refazer” (MA:412). Ao dizê-lo, reforça a feição artesanal da ficção, da mesma forma que Simão vincará o carácter aleatório da construção da voz enunciativa e reivindicará a pertinência da sua voz na narração da história de Sara: “Foi por isso que a ameí, digo eu, Simão, sob o artifício vertiginoso que é perder o lugar da emissão da minha voz, tão capaz de sonoridade como qualquer outra, adestrada” (MA:124). Todo o processo de construção do romance se desmonta nestas intervenções e o universo narrativo é uma orquestra desmantelada e sem maestro, mas onde, ainda

118

assim, os vários músicos insistem em experimentar os seus solos, como Salvador, que afirma escrever em “tantos estilos” e considera:

O que sei sei. Como tudo vai mudar depois do que se passou, talvez seja melhor eu registar por partes e de longe. Mudando o estilo.

Tenta-me a ideia de me contar como alguém que quisesse fazer de mim um infame; Doroteia, por exemplo, que me odeia por que a excito e ainda acaba por ser amante de Aleixo porque lhe lembra (a ele) a frieza punitiva de Imogen. Ou coisa assim. (MA:380-381)

O propósito assumido neste romance é, assim, o do ludíbrio generalizado, que permanentemente desloca o ângulo de perspetivação narrativa. O estatuto dos sujeitos ficcionais irrompe no corpo do texto, ora assumindo uma posição, ora desmantelando o lugar de emissão da sua voz, contribuindo não só para a rasura e o desmoronamento de toda e qualquer autoridade autoral ou discursiva mas também para a descredibilização da narrativa de que todos se reclamam narradores. É assim que, no final de um capítulo que tudo indica poder atribuir-se a Doroteia, o seu posto narrativo é desmantelado e, com ele, a fiabilidade da narração:

E Martim afínca-se à memória de Sara como proba, talentosa e cheia de apetite, magnânime, tão gastadora que teria que ser imune à doença e à desgraça, a boca enfeitada para sempre dos grânulos de açúcar de uma bola de Berlim. Egoísta e dadivosa, saudável. Ainda que Doroteia, ou Aleixo Garcia, ou os factos, lhe digam que nada não foi bem assim. (MA:140)

Da mesma forma, quando já no final do romance, Salvador fala sobre a morte de Sara para, logo a seguir, dizer ostensivamente “nenhum corpo estelar me substitui esse ser Sara” (MA:451), ele está a liquidar uma ideia tradicional de personagem, mas também, de forma ambígua, a reivindicar a supremacia e o controlo de um autor textual sobre um universo ficcional por ele engendrado, desmistificando de um golpe só as categorias de personagem, de narrador e de autor. Sara, por sua vez, no final da obra, é apresentada a puxar a si a responsabilidade autoral do romance e a “Alucinar-se morta”, numa passagem de autoria textual ambígua que denuncia o processo aleatório da construção romanesca: “Alucinar-se morta; a comicidade da repelência da dupla vida (vista). Fina espessa duplicidade do método: quem nos risca, como se diz de um esboço? Erigiste-me angra, o ancoradouro mais secreto. Também não é assim” (MA:462).

Em final de processo autoral e narrativo, e como procedendo à conferência das últimas disposições antes de morrer, Sara faz na última página do romance um inventário das figuras que convocou para a sua obra: “Pensei em todos, diz Sara, terei

pensado em todos? Como se fosse uma consoada” (MA:465). Simplesmente, a sua morte havia já antes sido narrada por outros e, nesse processo, ela havia sido riscada do rol dos autores-narradores e impedida, assim, de contar e de *se contar*. Porém, o último parágrafo do romance recupera-a numa última inscrição autoral póstuma que anula todas as outras instâncias autorais e narrativas que com ela tinham partilhado os esboços da sua história, reduzindo-as a criações suas: “Rindo ao pavor, Sara escreveu então a palavra, Tapada da Ajuda, 14 de Janeiro de 1988, fim” (MA:465). Poderia tratar-se aqui da última cartada de uma personagem-autora-narradora que ao escrever-se se alucinou morta para ver o que da sua história fariam os outros narradores. Mas a ser assim, a quem atribuir agora a responsabilidade desta narração de terceira pessoa? Quem sobra de todas as instâncias narrativas que antes reclamaram o seu direito à voz? Quem superintende a Sara? Que entidade enunciativa a diz? Não será esta uma forma de o autor empírico reivindicar a tutela das vozes? Curiosamente, a obra *Missa in Albis* é publicada em junho de 1988, seis meses após a data em que Sara dá por finda a história, o que parece apontar para um prazo habitual ou verosímil entre a conclusão de um processo de escrita e a sua publicação. A própria indicação espacial “Tapada da Ajuda”, sendo a morada de Maria Velho da Costa, insinua uma colagem entre os universos intra e extradiegéticos...

Recupera-se assim a pergunta da primeira página do romance - “Quem fala ou vê?” (MA:9) – e partilha-se o desabafo que se supõe ser de Salvador, mas que poderá muito bem ser um dardo lançado pelo autor empírico a espicaçar o leitor e a lembrar-lhe a vacuidade do exercício de procurar a entidade tutelar do romance: “Quanta falácia da personagem, e estultícia, não abriga a do autor” (MA:168). É a prática da paródia e da confusão como regra, para a qual se tinha avisado no corpo do texto:

Foi por isso que a amei, digo eu, Simão, sob o artifício vertiginoso que é perder o lugar da emissão da minha voz, tão capaz de sonoridade como qualquer outra, adestrada.

(...)

A voz de Doroteia não convém, numa luxúria da palavra que me lembra Sara sem me a restituir.

Mais confio em Martim porque ele amava o meu amor por ela. Teodora mente de uma maneira previsível por milhões, em que tudo é provação e felicidade possível.

Ou tomarei eu a fala.

Ou Sara.

Confundir é a única regra que convém, segundo o entendimento que tiverdes. (MA:124-125)

Ao indigitar vários autores para a missão de escreverem a história de Sara e, num golpe final, ao colocar a própria, depois da sua morte, a finalizar essa história, confundindo nesse lance personagem, narradora e autora, Maria Velho da Costa baralha todos os dados e envolve-se num percurso simultâneo de (des)autorização e de (des)responsabilização autoral, como que remetendo o ónus da variância ao próprio texto, autonomizando-o, e deixando ao leitor o encargo de reordenar estatutos e funções. Não será certamente por acaso que Sara, sendo a personagem central da obra, mas também autora e narradora da sua história, nos é apresentada como alguém sem “endereço mas apenas paradeiro” (MA:168), numa interessante metaforização da circunstância variável e por vezes insituável da enunciação que marca a escrita de Maria Velho da Costa. A este propósito, cabe aqui convocar novamente as palavras de Abel Barros Baptista:

A ficção é isso: o conhecimento e a eficácia de um «como se», e a ficção do livro, como se vê, funda-se num peculiar comércio entre nomes e assinaturas que, uma vez em marcha, não tem retorno viável – como se os nomes se libertassem e desatassem a escrever livros sozinhos. (Baptista, 1993:180-181)

Quando se pergunta em *Irene ou o Contrato Social* “E esta gente, quem sois?” (ICS:12) e em *Lúcialima* “Quem fala? De que fios?” (L:45), sente-se que o texto flui à rédea solta e que a questão da sua governação é um detalhe menor. A titularidade da voz enunciativa também pouco importa, daí que as personagens, por um lado, se deixem dissolver, como alguém que diz “Aleixo foi-se em eu” (MA:428) ou se reclame heteronímico: “Como lutar contra esta invenção da minha própria finitude e dizer quem falo nos nomes que me dou” (MA:347). O natural será, então, acreditar “na morte dos nomes” (MA:458) porquanto eles serão só signo convencional, artifício de variação de perspectiva que, não por acaso, Ema havia já compreendido, como lembra Xavier numa das suas cartas a Sara, ao relembrar o seu passado: “Transformo-me, Amador, em Sua Mãe, ou alguém me transcoa para Ela, que dizia, ‘Não dá luz a palavra luz’” (MA:205). Neste sentido, a atividade de recorte das figuras em papel por parte de Ema, em *Missa in Albis*, pode bem ser o lugar primeiro da escrita que a si própria se alucina em figuração paradoxal. Neste caso, Sara e todos os outros seriam meras figuras recortadas pela tesoura daquela que é considerada “o eixo”, a voz tutelar, demente embora, mas

expressivamente falante na destreza das mãos que movimentam a tesoura e que com ela vão construindo figuras a nomear:

Era muito difícil falar aos outros da existência naquele quarto onde sempre se parece haver estado e que nada alterou, do delicioso silêncio sob murmúrios pontuados pelo apurar da garganta dela, das trocas dramáticas dessas entidades miniaturais, sem volume, que viajavam de colo a colo e que agonizavam amarfanhadas num punho de criança, pelo chão, num cesto de papéis.

Ema dizia uma ou outra palavra curta, destinada ao trânsito ou transes das figurinhas, ou aparentemente indesejada, tranquila sempre. (MA:14)

Este nome próprio, além do significado em tétum para que, atrás, se apontou, também não parece nada “inocente” em termos de tradição literária. Lembra a Ema Bovary de Flaubert, de quem o autor virá a dizer, contra as evidências, suspeitas e acusações, “Bovary c’est moi”. Ema poderia ser, então, a figuração do autor empírico, à mesa de trabalho. Poderia ser também a figuração do autor textual, a entidade que, sendo “mãe” de Sara, teria a custódia da personagem e da sua história e que, por esse facto, seria legitimamente ainda o *eixo* e a autoridade com direito a dispor das figuras e das respectivas vozes no interior do universo ficcional. Logo no início do romance, o quarto de Ema é apresentado como um “lugar de custódia”, de “reclusão com vozes” onde se faz um “recorte deleitoso das criaturas e das grinaldas em ponto aberto” (MA:15-17). Poder-lhe-ia, neste caso, ser ainda atribuída a paternidade da voz omnisciente e desconhecida que aqui e ali pontua o romance. Mas Ema é ela própria figurada pelos outros, é dada a ver a “cruzar e descruzar os dedos”, de “olhos bem abertos e fitos”, é indigitada como mãe de Sara, num processo longo e semeado de suspeições e é, caricata e paradoxalmente, travestida em cão no final da obra: “Um cão, esta Ema, também passada de mão e nomes, suspira, gesto da boca. O verbo é tão depois” (MA:461); “Ema, no sono, agitou a cauda cortada à tesoura, cinzel dos homens (*L. cisorium*), o coto afirmativo” (MA:465). Num romance onde *o verbo é tão antes* de tudo e seguramente tão mais importante que o trânsito de mãos e nomes, uma das possíveis ancoragens do verbo fundador e alicerçante do romance é paradoxal e desconcertantemente destituída de capacidade verbal, num lance que só encontra a sua justificação na prática recorrente do ludíbrio e da alucinação a que já se aludiu e a que as personagens desta ficção são especialmente atreitas, como se pode ver nesta passagem de autoria inimputável, mas referente a Sara: “Eu queria que ela alucinasse a morte como lhe tinham alucinado nascenças” (MA:432).

Retomando o conceito de cenografia enunciado por Dominique Maingueneau e a sua ideia de que “O que o texto diz pressupõe um cenário de palavra determinada que ele deve validar através da sua enunciação” (Maingueneau, 1995:122) então, de facto, aquilo a que se assiste em *Missa in Albis* é a uma “cenografia desnorteante” (*idem*:132) que se foi legitimando através de uma configuração enunciativa oscilante e ambígua que se impôs logo na primeira página do romance e que a última página consegue ainda superar. Maingueneau diz que a cenografia tem uma função integradora, o que não significa que ela defina uma configuração estável e homogénea mas se estabeleça por enlaçamentos enunciativos que instauram e legitimam a obra: “A obra legitima-se traçando um enlaçamento: através do que diz, do mundo que representa, tem de justificar tacitamente a cenografia que ela impõe de início” (*idem*:131-132). Ora, a configuração discursiva da página inicial de *Missa* estará então a validar o desnorte generalizado ao nível das categorias narrativas que a continuidade do texto irá exhibir e, paralelamente, a patentear uma cenografia vocacionada para leitores treinados na metalinguagem literária, e capazes de identificar e compreender os indícios textuais de outros cenários já antes validados (porque recorrentes na escrita da autora ou porque já tipologicamente integrados pelos leitores - ou co-enunciadores – nos seus parâmetros culturais ou de valor). Em *Missa in Albis*, muito mais do que noutra qualquer romance de Maria Velho da Costa, o leitor exige-se ativo, mobilizado para uma leitura capaz de o “libertar de qualquer esclerose” (*idem*:127) e de integrar hiatos e solavancos discursivos, movendo-se agilmente por entre os paradoxos de um texto cujo tom, já se sabe, “vagueia, barca inebriada e fita à rota, por si só” (MA:141).

Mas se é verdade que esta prática da variância mutante desconcerta e desestabiliza a leitura e as interpretações, também é certo que, simultaneamente, ela faz proliferar sentidos, destituindo a escrita de um espaço de pertença e transformando-a num não-lugar. É assim que a entende, também Manuel Gusmão:

(...) então esse lugar hesitante, furtivo, e, contudo, obsessivo, ou essa instância, dificilmente localizável, é justamente o não-lugar da escrita, o não-lugar de uma enunciação autoral que se alucina nas suas personagens, e só se pode dizer através de diferentes «posições-sujeito», como diria Foucault, ou, para o dizer com palavras deste texto, uma instância autoral que é a escrita enquanto escuta e transcrição das vozes, das palavras dos seus outros; uma instância do texto, um modo de ser textual que seria «o Sujeito sem enunciação do Eu» (137de Irene). (Gusmão, 2001:88)

A opção por este descentramento enunciativo, ou por esse “não-lugar da escrita”, radica mais no projeto modernista do apagamento e da disseminação do sujeito, do que na teorização pós-moderna assinada por Marc Augé em torno do “não-lugar”<sup>88</sup>. Nesse sentido, poder-se-á dizer que a escrita de Maria Velho da Costa encontra a sua legitimação numa tentativa irresistível pela “errância” (MA:196), pelo desvio e por uma “necessidade humana de uma diferenciação inexplicável” (CP:348). Em *Missa in Albis*, Sara “queria morrer toda sem deixar rasto” (MA:448), num desejo que lembra o desfecho da vida de Virgínia Woolf, no romance de Cunnigham que serviu de base ao filme “As Horas”<sup>89</sup>. No processo de escrita de *Mrs Dalloway*, Virgínia Woolf é apresentada no filme debatendo-se com uma hesitação sobre o rumo a traçar a essa personagem feminina. Mata-a ou fá-la reorganizar a sua vida? Num interessante e perturbante processo de contaminação entre a vida e a escrita, Virgínia confessa ao marido a solução encontrada para o impasse: não é a personagem que deve morrer, mas o poeta, o seu criador, o “visionário”. Ora, também na obra de Maria Velho da Costa parece existir frequentemente a vontade de matar o *visionário*, de “desinvestir o autor da sua autoridade” (Gusmão, 2011:94), entregando ao texto e às vozes que nele vão emergindo as rédeas do seu destino. Tida em conta a vertente anti poder desta escrita, dir-se-ia que a abolição de um autor/enunciador concêntrico em benefício de uma disseminação de vozes enunciativas consubstancia uma interessante manifestação de democracia ativa onde todas as vozes se fazem ouvir.

Do que se tem vindo a apresentar se depreende que nos romances de Maria Velho da Costa se concretizam peculiares formas de polifonia e de dialogismo, de poliglossia, mas também como se verá, de poliedria, ou de perspetivação poliédrica, num interessante processo de contaminação sinestésica entre a voz e o olhar. As diferentes cenografias que foram sendo apresentadas e o facto de se ouvirem vozes insituáveis que a si próprias se legitimam e se impõem em variáveis estatutos enunciativos mostram que na escrita desta autora se amplia e se fecunda o conceito bakhtiano de polifonia. Diz Bakhtine:

The novel orchestrates all its themes, the totality of the world of objects and ideas depicted and expressed in it by means of the social diversity of speech types (...) and by the

---

<sup>88</sup> Vd. Marc Augé (2005), *Não-lugares* – Introdução a uma antropologia da sobremodernidade, Lisboa, 90 Graus, Editora, Lda.

<sup>89</sup> Vd. Stephen Daldry (2002), *The Hours*, Estados Unidos, Miramax International.



differing individual voices that flourish under such conditions. Authorial speech, the speeches of narrators, inserted genres, the speech of characters are merely those fundamental compositional unities with whose help heteroglossia (...) can enter the novel; each of them permits a multiplicity of social voices and a wide variety of their links and interrelationships (always more or less dialogized). (Bakhtine, 1981:263)

Se em *Maria Velho da Costa* se assiste também a uma paleta diversificada de socioletos (vejam-se os excertos já apresentados de *Maina Mendes* e de *Casas Pardas*), e se entrelaçam vozes oriundas de diferentes narradores, é no entanto ao nível da orquestração das diferentes vozes enunciativas que o texto de *MVC* se singulariza, exibindo uma heteroglossia particular, que não advém necessariamente, como a descrita por Bakhtine, da multiplicidade de socioletos ou de idioletos que no universo do romance veiculam uma determinada visão do mundo, mas que resulta de uma “reunião tendencialmente conflitual de vozes heterogêneas na construção de uma voz” (Gusmão, 1988:49). Com efeito, em *MVC*, o conceito de polifonia não tem tanto a ver com a tipologia ou a ideologia do discurso do sujeito falante, mas antes com encenações de vozes, com o “prazer da mímica ou de uma certa competência da mímica”<sup>90</sup>, com a forma como uma entidade enunciativa se procura e se constitui através de múltiplas tentativas de manuseamento das vozes que a povoam (e que às vezes a alucinam) fazendo-a construir-se como entidade múltipla (e por isso muitas vezes heteronímica) no texto, consubstanciando o que Manuel Gusmão considera ser a “construção múltipla do sujeito no texto” (*ibidem*).

(...) a prose writer can distance himself from the language of his own work, while at the same time distancing himself, in varying degrees, from the different layers and aspects of the work. He can make use of language without wholly giving himself up to it, he may treat it as a semi-alien or completely alien to himself, while compelling language ultimately to serve all his own intentions. The author does not speak in a given language (from which he distances himself to a greater or lesser degree), but he speaks, as it were, through language, a language that has somehow more or less materialized, become objectivized, that he merely ventriloquates. (Bakhtine, 1981:299)

Ainda que no excerto apresentado implicitamente Bakhtine considere já o autor como um *auctor*, um ventríloquo que reproduz uma linguagem que lhe pode ser alheia, por exemplo no caso de uma gíria particular, a linguagem estará sempre sujeita ao domínio desse autor, que a obrigará a cumprir os seus intentos na obra que concebeu, o que pressupõe um conceito de autoria que tem sempre como fonte primeira uma

---

<sup>90</sup> “A leitura na escrita”, *loc. cit.*, p.47.

entidade autoral unívoca e ditatorial que, embora com diferentes graus de tensão e de controlo, segura as rédeas do discurso.

Em Maria Velho da Costa trata-se, sobretudo, e como se viu, de tentar orquestrar uma plurivocalidade muitas vezes anárquica que emerge no texto à revelia de qualquer batuta, num exercício que é frequentemente uma reivindicação do dizer ou uma exigência de *ser*, através da emissão da voz. Não será por acaso que no romance *Missã in Albis* essa consciência é assumida por um dos narradores-autores, que se supõe ser Aleixo, ao reconhecer que “sem voz se assassina” (MA:442), confirmando a opinião de João Barrento que, analisando o fenómeno da plurivocalidade em MVC, o entende como um movimento de sujeitos, quase sempre mulheres, “que, atravessadas por uma pluralidade de vozes e atravessando os caminhos da recordação subjectiva, procuram chegar a si mesmas e à linguagem, a uma voz que possam chamar sua” (Barrento, 2009:91).

O estilhaçamento e a desmultiplicação das vozes que conferem o aparato polifónico aos textos de Maria Velho da Costa são ainda potenciados por uma poliglossia espontânea que, como se verá, faz circular e conviver várias línguas em todos os seus romances, produzindo um “crioulo galáctico” (CP:342) que reforça o seu deslumbramento pelas diferentes manifestações da voz de que se tem vindo a ocupar este trabalho. Mas se pela atenção do ouvido do sujeito enunciador a multiplicidade de vozes se corporiza em gente *falante*, a poliedria do seu olhar reivindica gente *vidente*. E desta forma se assiste na escrita de Maria Velho da Costa a uma interessante fusão entre a voz e a imagem, entre o ouvido e o olhar.

Ramos, personagem poeta de *Lúcialima*, senta-se à secretária, relê o excerto já produzido e sabe que antes de recomeçar “É preciso pôr-se em condições de ouvir, ver” (L:340), da mesma forma que, chegado o cansaço e apagada a luz, ele sabe chegado o momento em que “está já suspenso todo o aquilatar de vozes”, embora a imagem da gata fitando-o no escuro lhe sugira ainda os versos “pétala cristalina dum tempo / matinal o voo do incêndio” (L:12). Irene, também escritora, sente igualmente este contágio entre voz e olhar, que a fazem alheia à sua própria voz, num interessante fenómeno de alterização: “Mais lhe parece ora que a sua voz não é a sua voz. É mais habitada pelos olhos, é-lhe falada” (ICS:11). Mais tarde no romance, e no contexto dos seus ensaios teatrais, Raquel reflete sobre um excerto da tradução de Shakespeare onde se lê a expressão “*Imaginar forma*”, para pensar a seguir que o que se supõe ser um seu colega de

trabalho, C., devia estar ali porque “literalmente desenha com os ouvidos soltos” (ICS:43).

Logo na primeira página de *Missa in Albis*, a focalização narrativa a adotar é equacionada em termos do olhar ou da escuta que conduzirão a narrativa: “Quem esteve com ela até chegarem aqui este olhar ou esta escuta que a dizem?” (MA:9). E esta fusão de sentidos percorre o romance em expressões como “silêncio vertiginosamente falante de imagens” (MA:446), “Ela ouviu a maiúscula, visualizava letras” (MA:449), “que os teus olhos me escutem” (MA:462), “Hei-de pedir à minha mãe que desenhe esse som” (MA:465). Esta tendência sinestésica de associação da imagem visual à sua corporização numa forma linguística aparece como inerente ao ato de escrita e surge explicada em *Casas Pardas*, quando Elisa reflete sobre “o uso e a diversidade das línguas” e os associa à poliedria: “Estes estádios da consciência buscaram o arcaico na forma de dizer e a diversidade dos nomes para o mesmo objecto – como o olho da mosca, eficazmente poliédrico e móvel, está em tudo” (CP:331). É natural, portanto, que o escritor veja dos dedos e compreende-se a interessante alusão de Elisa a Platão e ao seu desejo de que os poetas fossem expulsos da cidade:

(...) Isto podia passar-se às quatro da manhã e foi numa madrugada que se lhe revelou quão excelente preparação para o trabalho manual era aquilo a que convencionou chamar, operacionalmente, a atenção poética, isto é, a minuciosa visão, unidade por unidade e relacional, dos objectos em torno. Depois pensou que o poeta devia ser expulso da cidade por isso – porque era um escravo que também via das mãos. (CP:330)

Compreende-se, da mesma forma, que em *Missa in Albis* a personagem-escritora-narradora Doroteia, que não aprecia muito a escrita de Aleixo, também ele personagem-narrador, ironize com o facto de este se munir de binóculos para ir observar as movimentações na Baixa lisboeta na revolução de abril: “Diz Doroteia que eu sou só apetrechos de invisual dos dedos” (MA:439). O processo criativo parece derivar, assim, duma atenção ao que se vê e à transfiguração imediata dessa imagem em linguagem, ou duma escuta que simultaneamente desabrocha em imagem e se corporizará depois, linguisticamente grafada em papel, numa relação de apelo mútuo e simultâneo entre uma linguagem que constrói imagens e imagens que reivindicam expressão linguística.

A consciência da imagética associada à linguagem de Maria Velho da Costa esteve também presente na conversa já aqui convocada entre os responsáveis pela dramatização de *Casas Pardas* no Teatro Nacional de S. João. João Henriques,

responsável pela preparação vocal e elocução, sentiu a necessidade de “esclarecer na cabeça dos atores esse espaço interior do romance pela compreensão do percurso imagético das palavras”:

(...) Incorporar tudo isso na voz, construindo no ambiente sonoro a visualidade prolixa do texto, foi um desafio imenso, porque a riqueza da escrita de Maria Velho da Costa radica precisamente na proliferação de imagens que apelam a todos os nossos sentidos e se contaminam umas às outras. Em *Casas Pardas* não estamos perante uma mera descrição paisagística ou situacional, a escrita encerra em si tanto sentido-movimento que transcende o sentido estrito das palavras. No monólogo “Tu vais por uma vinha afora” da Elvira, por exemplo, qualquer abertura do chão, qualquer parra que de repente brota, produz ecos que não se esgotam no acto de ler ou de dizer: eles perduram na nossa imaginação sensorial, auto-recriando-se, como se ganhassem vida própria. Trata-se da capacidade singular de colocar a força da sensação em movimento, através da linguagem.<sup>91</sup>

No texto de MVC, pouco importa a nomeação de quem vê ou ouve, importa, isso sim, que continuem a existir falantes e videntes que alimentem a escrita:

Mas, Salvador, nós, ainda estão no circo dos seus fantoches.  
É fraude a boa acção cotejada à caridade do Santo?  
Ora a d(Eus). Um dia que te pereçam todos, isto é, num horto não oiças teus olhos e ouvidos, poderás continuar a revelar?  
A dolência surge quando reconhece enfim apenas um hábito: a nomeação um por um dos nomes de algum não ser: Aleixo, Simão, Salvador, Doroteia, País, Eu, Sara, Mães.  
(MA:348)

Neste excerto, de autoria inimputável e onde se ironiza a propósito do processo de escrita do romance, o estilhaçamento do sujeito, a sua competência enunciativa e a sua plurivocalidade desmistificam-se através de uma interessante verbalização associal de gosto lacaniano, a atestar a incursão pelo território do inconsciente onde habitam muitas das vozes de MVC. Por um lado, importa, para poder continuar a escrever, venerar os “Eus” que habitam o “horto” da entidade escrevente e atender ao que veem e ouvem sob pena de se estancar o fluxo revelador. Por outro lado (ora adeus!), pouco importa a nomeação desses “Eus”, pois eles são meras mímicas de um *auctor*.

Como se tem vindo a ver, o estatuto conferido à voz na ficção de Maria Velho da Costa e a forma como as vozes se (des)concertam problematizam a postura tutelar do autor e permeabilizam as fronteiras entre a autoria empírica e a textual pelas alusões metanarrativas, como se verá mais detalhadamente adiante nesta análise. Se, como se viu, por vezes a tutela autoral e narrativa se desmantela, outras vezes ela é

---

<sup>91</sup> “Casas, e os barulhos da língua que há dentro delas”, *Manual de leitura* do espetáculo *Casas Pardas*, *loc. cit.*, p.10.

desconcertantemente reivindicada, como neste excerto de *Casas Pardas*, onde se ironiza com o estilhaçamento das plataformas enunciativas, atribuindo-o a uma mania das modernices:

Em batalha campal deveria o narrador ser postado em ponto alto, donde pudera seguir a movimentação das alas e a emissão das ordens, junto ao pavilhão dos condestáveis. O escriba era assim alevantado e só mandado assentar muito depois. Todo o registo escrito dá ainda sinal dessas reduzidas variâncias de postura. Olha que há quem lá fosse ao ventre da batalha, dizem-me os coevos do cerco, da perda de um olho por frechada ou estilhaço de obus, do reino por um cavalo. Mas isso são modernices. Nisto – nas mais antigas profissões do mundo – são os princípios que marcam, a argila tabloide, papiros, peninhas demolhadas. (CP:239)

Optar entre as “reduzidas variâncias de postura” e a libertação das vozes não se afigura tarefa fácil para um escritor constantemente levado a equacionar o seu estatuto, o seu fazer literário, o seu lugar num mundo povoado de vozes e de olhares entre os quais a sua própria voz e o seu olhar se fecundam ou diluem para, por sua vez, construírem novos mundos, configurações moventes de um mundo que é também movediço e desconcertante. Nessas configurações que o romance constrói se consubstanciará a sua plasticidade:

The novelization of literature does not imply attaching to already completed genres a generic canon that is alien to them, not theirs. The novel, after all, has no canon of its own. It is, by its very nature, not canonic. It is plasticity itself. It is a genre that is ever questing, ever examining itself and subjecting its established forms to review. Such, indeed, is the only possibility open to a genre that structures itself in a zone of direct contact with developing reality. (Bakhtine, 1981:39)

### 2.3 - Da leitura como construção de uma voz

Já percebi de onde é que se põe quem é escritor – põe-se de um sítio de donde dá a ver a um voyeur muito parecido com o próprio, mas muito maior. Ser espécie de Polegarzinho a escrever no chão de palma de mão de ogre que se não gostar esborracha. Escritor bera é o que julgue que ogre não come gente. Come.

Maria Velho da Costa

Como se depreende da epígrafe apresentada, espécie de desabafo da personagem escritora Elisa, em processo de aprendizagem da profissão, no romance *Casas Pardas*

(CP:86), é atribuído ao leitor um papel preponderante no processo de hermenêutica textual, o que, como se tem vindo a expor, está em linha com alguma teorização sobre a questão da autoria e da estética da receção. Mas a figura do escritor surge aqui também num aparato que transporta algo de imprevisto ou até de insólito.

Escritor e leitor aparecem irmanados na condição de *voyeurs* mas o primeiro enferma de um tal grau de vulnerabilidade e de dependência perante o segundo que este é suscetível de se transformar facilmente numa entidade temível e castradora. Ora, esta fragilidade do escritor que lhe vem da contingência do gosto do leitor não se coaduna com uma certa altivez implícita na primeira frase: “Já percebi de onde é que se põe quem é escritor...”. A sugestão de posição sobranceira e protegida do escritor é coadjuvada pela expressão “põe-se de um sítio de donde dá a ver”, reforçando uma imagem de autor anichado num posto privilegiado e superior a partir do qual se digna dar a ver o que previamente viu. Simplesmente, ao que tudo indica, o seu nicho não é, afinal, um lugar seguro, e o autor, qual Polegarzinho indefeso, tem de garantir as boas graças do leitor para que este não se transforme num ogre temível que o esborrache, a si e à obra por si criada.

Em metáfora talvez um pouco azeda, Maria Velho da Costa aborda as relações nem sempre fáceis entre escritores e público leitor, sugerindo que o trânsito comunicativo entre autor, obra e leitor é muitas vezes complexo e exige trabalho árduo, ela que bem reconhece o quanto a sua escrita escarpada e tenaz afasta o público das suas obras: “Quem é o leitor comum que nos pega?” (LM: 29). Em *Missa in Albis*, essa consciência exprime-se através da ideia de que a escrita serve “para entreter público vilão”, e de que um leitor “é também um zelador de costumes” (MA:317), metaforizações que podem abarcar também o próprio escritor, em exercício autocrítico, mas igualmente o universo da crítica literária e a sua reação a uma eventual inserção ou rutura do escritor relativamente à tradição literária, por exemplo. Às vezes, como parece sugerir Barthes, o atrito surge pela assunção vaidosa de uma certa supremacia do escritor que o leva a encarar o livro como uma ribalta. Ora, para este crítico,

Sur la scène du texte, pas de rampe: il n’y a pas derrière le texte quelqu’un d’actif (l’écrivain) et devant lui quelqu’un de passif (le lecteur) ; il n’y a pas un sujet et un objet. Le texte périmé les attitudes grammaticales : il est l’œil indifférencié dont parle un auteur excessif (Angelus Silesius) : «L’œil par où je vois Dieu est le même œil par où il me voit». (Barthes, 1973 :29)

Note-se que a semântica do *voyeurismo* que irmana escritor e leitor está também implícita nas palavras de Barthes ao encarar o livro como um *olho*, numa interessante transferência de qualidades dos sujeitos (o que escreve e o que lê) para o objeto (o livro). Em vez de ser o resultado de uma visão sobre o mundo que o escritor dá a ver ao leitor, solicitando-lhe que este a faça interagir, pela leitura, com as suas próprias vivências, o livro torna-se, pela transferência implícita na citação barthesiana, num buraco de fechadura que permite perscrutar, desvelar segredos, privacidades, sentidos ocultos, ou o que se chama, em *Casas Pardas*, “significados presos” (CP:101). Neste caso, a obra permitirá, de facto o acesso a uma “surpreendente voz do escrito” que falará (se oferecerá em leitura) a dois sujeitos: ao que, escrevendo, se vai no mesmo processo lendo e desocultando a si próprio e ao mundo, e ao que, no seu estatuto de leitor ativo, aceita o desafio de se deixar desestabilizar pelo texto e de se deixar conduzir pela sombra, pela senda do *voyeur*, através do véu da língua, de que fala Maria Benedita Basto: “É o véu da língua que desvenda o mundo. O real não está nas coisas nem no mundo mas no intervalo entre eles: o fazer poético é a experiência disto” (Basto, 2005: 421). É pela perscrutação / interpretação do literário, que se considera ser um espaço de “geografia contínua (espaço em bocados)” (*idem*:424), que os textos se podem tornar um exercício surpreendente, atrativamente inquietante, uma experiência de limiar:

A procura das transições que se lêem no «oco» pode bem proporcionar-nos a refiguração da leitura e da escrita do literário. Ser um investigador de «limiões» pode também ser o exacto gesto de quem perscruta o literário de uma forma nova: não tanto vendo o que lá está, mas o que falta, ou melhor, vendo entre um e outro pólo a sua transitividade, o seu suspender-se. (*idem*:426)

O interessante, em Maria Velho da Costa, é o facto de se verificar que a experiência do limiar e do «oco» é também atributo da representação do escritor e dos que na sua ficção desempenham esse papel. Daí que Salvador, também ele personagem-narrador-autor textual em *Missa in Albis*, fale do romance como uma arte “fechada no mar de sons da sujeição a duas vozes: a que lê e a que faz ler almas de um outro mundo” (MA:167). O escritor fica assim implicado ele próprio num exercício de leitura interna a partir do qual outra voz vai surgindo, que não aquela que primeiro o fez escrever e que, naturalmente ganhará contornos de voz autorreflexiva e autocrítica, problematizando não só o seu próprio texto como todo o processo produtivo que a ele conduz. Por este processo se entenderão algumas passagens de *Missa in Albis*, rastros das jogadas dos

vários autores textuais que vão trocando as peças no tabuleiro do romance e se veem frequentemente a braços com as implicações dos seus escritos, num “fenómeno que é tomar por recreação um estado que devia ser vivido com solenidade: a disposição às palavras” (MA:348). Porque (se) escrevem e (se) leem em exercício recreativo e em semianonimato, ou em irresistível ludíbrio de identidades, os diversos autores textuais de *Missa in Albis* fazem proliferar imagens e sentidos num processo que parece alimentar-se de si próprio e constantemente rever ou questionar trajetórias de escrita, como se vê por estes excertos a que é impossível atribuir identidade enunciativa em virtude de uma assumida “confusão de vozes” (MA:348): “Como lutar contra esta invenção da minha própria finitude e dizer quem falo nos nomes que me dou” (MA:347); “Enlutece: pode deixar de lado a tentação da escrita enquanto sabedoria extrema ou sabedoria dos extremos” (MA:349).

Já se viu como Salvador escreve em *auges de ouvir* e como a sua escrita borbota quando não está sedado pelo médico. Na passagem que a seguir se transcreve, Salvador precisa da experiência de escrita para, lendo-a, chegar a outro lado, num processo que é sempre vertiginoso: “Deixei-me de pílulas hoje: um só dia. Tenho de ir ao rosto da tua morte ainda que no em tanto mal decifre jorros. (...). Aí vem o desvio, a temível soltura da mão que abocanha a boca torta em sombras” (MA:445-446).

O arrebatamento que arrasta Salvador é também, e sobretudo, de natureza linguística, de frenesim expressivo que antecipada e internamente se lê como desviante, e que constitui igualmente uma atração pela fissura, pelo ausente. Ora, ao atentar nas “interruptas invenções” de que fala Elisa em *Casas Pardas*, a propósito dos espaços lacunares dos textos, é-se levado a pensar nos espaços vazios que toda a arte comporta e lhe conferem instabilidade e perenidade, porque é neles que se vão anichar as interrogações sobre ela, e desencadear o processo de leitura e de fruição do objeto artístico que se alimenta sempre do imaginário. É a partir desse pressuposto inerente ao fazer literário e ao trabalho dos criadores que Silvina Rodrigues Lopes diz:

(...) No que destinam aos outros, no que oferecem, não há qualquer imposição ou disponibilização de modos de vida. O que de mais importante aí se mostra é o vazio do comum no viver-em-comum, uma comunicabilidade que nada comunica. (Lopes, 2011:33)

Assim, “É pela persistência, na escrita, da articulação da narrativa com os vazios de significação que ao atravessá-la enfraquecem a sua violência unificadora,



purificadora, que nela se inscreve o gesto de imaginar” (*idem*:34). Nesta concepção está implícita a ideia de que não há um significado último de um texto literário, porque a imagem que a partir dele se constrói é sempre lacunar e vacilante, sempre instável, por ser resultado de um processo relacional e interpretativo entre a obra e o sujeito leitor, que pode também ser um autor desdobrado em leitor de si próprio. Neste sentido, serão as “interruptas invenções” contidas no texto de MVC e o modo como elas são lidas que permitirão ao leitor a ativação do imaginário, a construção de imagens, o mesmo é dizer, de sentidos, num processo de ativação do caráter inerentemente dinâmico que todo o texto literário comporta. Diz Wolfgang Iser a propósito dos espaços de indeterminação de um texto:

Indeed, it's only through inevitable omissions that a story will gain its dynamism. Thus, whenever the flow is interrupted and we are led off in unexpected directions, the opportunity is given to us to bring into play our own faculty for establishing connections – for filling in the gaps left by the text itself. (Iser, 1972:284-285)

Nascidas num determinado contexto, a obra literária ou a imagem artística soltaram-se dele e apenas o transportam em falta, num vazio e numa virtualidade que se oferece sempre em potencial de indagação para o *voyeur* que se dispõe ao exercício da abordagem do fenómeno artístico. As imagens que emergem dessas obras ganham dinâmica e investem-se de um caráter duplo pois são imagem da imagem, mas também imagem do apagamento da imagem porque o acontecimento que lhes deu origem já não existe, é um instante sem espessura, esvaído e ficcionalmente deslocado na obra literária, mas que nela se mantém em latência, como reservatório de simbolização. Estes vazios criadores evocam a frase de Derrida “il y a là cendre”, expressão enigmática que lhe terá surgido no final da escrita de um livro, impondo-se-lhe à leitura, e que pela sua “scénographie sonore” o levou a refletir sobre a imagem imemorial:

J'avais d'abord imaginé pour ma part que cendre était là, non pas ici mais là comme histoire à raconter : la cendre, ce vieux mot gris, ce thème poussiéreux de l'humanité, l'image immémoriale s'était d'elle-même décomposée, métaphore ou métonymie de soi, tel est le destin de toute cendre, séparée, consumée comme une cendre de cendre. Qui oserait encore se risquer au poème de la cendre ? Le mot de cendre, on rêverait qu'il fût : lui-même une cendre en ce sens, là, là-bas, éloigné dans le passé, mémoire perdue pour ce qui n'est plus d'ici. Et par là, sa phrase aurait voulu dire, sans rien garder : la cendre n'est plus ici. Y fut-elle jamais ? (Derrida, 1987 :15)

Perscrutar é, pois, um movimento no sentido de reconstituir o que apenas é já e só cinza, ultrapassar a casca das palavras e penetrar no “nutriente enigma”. Por isso é tão expressivo em *Casas Pardas* o eco da metáfora da cebola usada por Barthes em 1969, no ensaio “Le style et son image”, inserido em *Le Bruissement de la Langue*. A cebola está nas mãos de Elvira, personagem analfabeta que funciona como um recurso ficcional engenhoso para que um dos autores textuais, que por acaso também veste a pele de narrador e da personagem Elisa faça a sua aprendizagem sobre o mundo, o literário e o real:

Na tua mão esquerda, qual orbe a elas intangível, tu tens uma cebola com toda a sua espessura de capas sob capas de carne de água, seu labirinto de veios olorosos, esfera armilar que outras e sempre mais encerra, pequena lua axilar que adere aos dedos e semelha o cheiro do corpo que a dispõe curvado sobre a terra e depois, avolumado o seu nutriente enigma, a arranca puxando-lhe a verde cabeleira inútil. A cebola existe à tua mão esquerda na indestrutível resistência da matéria orgânica à inorgânica, mas ainda na indefectível misteriosa aliança das suas trocas. À tua mão direita está a face que vem do sílex lavrado por pancadas secas, reflectidas e também da domaço do fogo. Podes abrir a cebola com a faca, cumprindo assim antiquíssimos modos de decifração dos dentro: acharás que o interior das duas calotes separadas numa só incisão de face a face, sob a palha da primeira capa, a mais rica de cor, a mais capaz de reflectir a luz, mas seca, incomedível, acharás estrias muito semelháveis às que singularmente demarcam a insemelhança da polpa dos teus dedos com qualquer outra. Mas é preciso aproximar a vista, vesgar. Sofrer a perplexidade de uma indagação in extremis, próxima até doer. O juízo suspenso face à proliferação de similitudes, camadas de sentidos, falas. (CP:131-132)

O entendimento de Barthes sobre o fenómeno de fruição que a leitura e a escrita ativa podem representar foi expresso nestes termos:

Si, jusqu’à présent on a vu le texte sous les espèces d’un fruit à noyau (un abricot, par exemple), la pulpe étant la forme et l’amande étant le fond, il convient de le voir plutôt maintenant sous les espèces d’un oignon, agencement superposé de pelures (de niveau, de systèmes) dont le volume ne comporte finalement aucun cœur, aucun noyau, aucun secret, aucun principe irréductible, sinon l’infini même de ses enveloppes – qui n’enveloppent rien d’autre que l’ensemble même de ses surfaces. (Barthes, 1984 :159)

Esta metáfora, que pode ilustrar o processo de leitura ativa mas também o de escrita que a si mesma se lê, se indaga e se refigura, é elucidativa da busca da sunculência da matéria literária, camada após camada até ao ponto onde a perplexidade se torna potencialidade criativa e que, para Maria Alzira Seixo, funciona como “impulso de elaboração que oscila entre a compensação da falta e o desejo de produzir coisas, entidades, sentidos (...)” (Seixo, 1986:28). Nesse ponto, desencadeia-se o movimento da criação, como também esclarece Wolfgang Iser:

Interpretation is basically a cognitive act designed to tackle something noncognitive in nature. Hence a difference has to be overcome. If it is erased, new dualities, even duplicities, begin to surface; if it is upheld, areas of indeterminacy are marked off, the delineation of which depends on the presuppositions each interpretive framework has brought to bear. Indeterminacies signify that which escapes the cognitive act; although shaped by the latter, they indicate something unfathomable in terms of cognition. Simultaneously, they function as a propellant for their removal, and whenever this happens, interpretation is transmuted into creation. (Iser, 1984:389)

A instabilidade do texto literário e os meandros por onde se propicia a perscrutação do insondável oferecem-se assim em plataforma de interação com o leitor, potenciando “operações de simbolização”, inscrições do *fora* num *dentro* nutriente que se deixa moldar pelo imaginário, aproveitando das cinzas a fórmula constitutiva da força criadora do fogo original, num processo permanente de contaminação mútua entre o potencial da linguagem enquanto geradora de imagens e as imagens que buscam a sua materialização ou refiguração através da linguagem. Por isso, como se viu atrás, se torna tão produtiva na escrita de Maria Velho da Costa a relação sinestésica entre a voz e a imagem, entre o ouvido e o olhar, e se compreende o potencial significativo implicado numa voz “habitada pelos olhos” (ICS:11) e que, naturalmente, se fará polifônica porque é também poliédrica, num processo sempre relacional e dinâmico. Assim destituído de um chão originário ou de uma fonte localizável, o impulso criador do imaginário proporcionado pelo texto literário brota de uma origem múltipla e disseminada, que abre continuamente para novas relações, numa conceção que lembra o pensamento rizomático desenvolvido por Deleuze e Guattari em *Mille Plateaux* (1980). Alargando um conceito apresentado por Castoriadis, Silvina Rodrigues Lopes, formula assim esse processo criativo:

As operações de simbolização (o fazer sentido) ocorrem pela capacidade de inventar «de fazer surgir como imagem o que não existe», a qual supõe uma ligação permanente em que fazer imagem e dizer se contaminam um ao outro. O imaginário radical seria então, na sua indissociabilidade da linguagem verbal, partilha da força criadora que na ausência de origem, na falha ou defeito que tal significa, é suplemento constitutivo. Por essa força, o exercício da linguagem não se reduz ao puramente racional, a um conjunto de inferências lógicas, mas é inscrição do fora, verdade do acontecimento, na sua ficção, fingimento, invenção. Ele é inscrição do que nunca foi presente e se dá na sua modelação em imagens radicais – imagens que não são cópias de alguma coisa mas sim semelhança sem nada a que se assemelhe. (Lopes, 2011:30)

Por isso, Barthes entende que será impossível constituir uma Ciência da Leitura ou uma Semiologia da Leitura, a menos que se possa conceber uma ciência do inesgotável, da deslocação infinita, pois que a leitura

(...) c'est précisément cette énergie, cette action qui va saisir dans ce texte, dans ce livre, cela même «qui ne se laisse pas épuiser par les catégories de la Poétique»<sup>92</sup> (...), ce serait en somme l'hémorragie permanente, par où la structure – patiemment et utilement décrite par l'Analyse Structurale – s'écroulerait, s'ouvrirait, se perdrait, conforme en cela à tout système logique qu'en définitive rien ne peut fermer – laissant intact ce qu'il faut bien appeler le mouvement du sujet et de l'histoire : la lecture, ce serait là où la structure s'affole. (Barthes, 1984:47-48)

Será nessa aceção e na consideração de uma espécie de permissividade ou de reversibilidade de funções entre o papel de escritor e de leitor que deverá integrar-se a pergunta de Elisa “a leitura é a escrita de um som que se descreve?” quando, sentada a escrever, considera tudo o que a rodeia, divaga e se debruça autocriticamente sobre a sua escrita, passa do registo lírico a uma criativa verbalização associal que, combinando o seu nome e o mês em que escreve, lhe permite aludir criticamente à primavera marcelista, envereda depois pelo tom paródico e acaba racionalizando sobre a errância e a fulguração de sentidos inerente à criação literária: “Isto é uma abertura insuportável e eu não me chamo marcelisa, a lisa deste Março. Estou contaminada de verve pseudoliberalizante, (...)” (CP:240). Neste sentido, o ato de leitura, ainda que protagonizado pelo escritor enquanto leitor de si próprio, neste caso em exercício autorreferencial, é sempre também uma refiguração, uma reescrita.

A duplicidade e a natureza reveladora e ao mesmo tempo veladora da imagem artística parecem assentar bem ao jogo falacioso e desestabilizador com que a ficção de MVC confronta o leitor, e ajudar a compreender o grau de indizibilidade, mas também de ilegibilidade, de muitos dos textos do século XX. De facto, tido em conta o carácter não linear da metáfora, o terreno literário será tão mais instável e difuso, quando não obscuro, quanto maior for a dificuldade de conceptualizar as imagens nele contidas. Ora, nas operações de simbolização que subjazem à criação literária está sempre implícito um processo de subjetivação mais ou menos complexo que, como notou Silvina Rodrigues Lopes, “não se reduz ao puramente racional” (Lopes, 2011:30) mas frequentemente vai buscar alimento a um “hortus inclusus”,<sup>93</sup> nem sempre de fácil descodificação e onde muitas vezes os significados se mantêm presos ou ocultos, até para aquele a quem compete o trabalho de inscrição. Para o outro leitor, às dificuldades de conceptualização dos jogos metafóricos podem ainda acrescer as decorrentes de

---

<sup>92</sup> Citação que o crítico importou do *Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage*, de Oswald Ducrot e Tzvetan Todorov.

<sup>93</sup> Expressão com que Maria Velho da Costa designa, em várias obras, o inconsciente.

opções discursivas disruptivas, de que também é exemplo Maria Velho da Costa, como se tem vindo a analisar.

### 2.3.1 – Uma poética de atravessamento textual

Um mistério glososo.

Maria Velho da Costa

A capacidade de conceptualização ou de descodificação da figura do leitor inscrita no texto de MVC torna-se especialmente pertinente quando analisada a tentação citacional desta autora e a forma como os seus textos dialogam com discursos de outras obras suas e de outros autores. A questão do leitor implícito e do seu substrato cultural e livresco reveste-se aqui de especial importância porquanto representa uma variável de que dependerão a perceção e a fruição do potencial de proliferação de sentidos que cada romance transporta em latência.

Os fiapos de texto, as réplicas de algumas personagens ou às vezes tão só a referência a uma particularidade de um autor funcionam nos livros de MVC como *vozes outras*, numa estratégia que convoca atmosferas, personagens ou sentidos, suscitando associações de ideias e abrindo corredores de significação, numa atitude que, por ser tão frequente na obra desta autora, se afigura como vocação de abertura a uma leitura além texto, de um *dar a ler relacional* donde emergem outras vozes que, por momentos, se associam ao autor textual e com ele, ou com as personagens, partilham a responsabilidade enunciativa de determinados trechos. Os textos de MVC dotam-se, desta forma, de uma espacialidade semântica que se estreitará ou se alargará consoante o conhecimento ou o reconhecimento, por parte do leitor, das alusões mais ou menos explícitas a determinadas obras e dos fragmentos discursivos que se vão semeando no texto. Este entra, assim, “en relation, manifeste ou secrète, avec d’autres textes”, operando-se então um fenómeno de transtextualidade ou de transcendência textual do texto (Genette, 1982:7) que faz da escrita uma paleta de referências culturais, linguísticas e literárias que se entrecruzam, integram e fecundam o discurso. Integrando num nível mais alargado e diferenciado de relações a célebre conceção de intertextualidade que Julia Kristeva gisou na senda do seu mestre Bakhtine, Gérard

Genette apresenta o conceito como “une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c’est à dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d’un texte dans un autre” (Genette, 1982:8), quer essa presença se manifeste mais explicitamente através da citação (sem aspas, com aspas ou sem referência precisa), ou sob forma menos explícita, por meio do plágio ou da alusão.

Para Laurent Jenny, é na forma como um livro se faz intertexto que o seu discurso se potencia e se define a própria condição da legibilidade literária:

Sejam quais forem os textos assimilados, o estatuto do discurso intertextual é assim comparável ao duma super-palavra, na medida em que os constituintes deste discurso já não são palavras mas sim coisas já ditas, já organizadas, fragmentos textuais. A intertextualidade fala uma língua cujo vocabulário é a soma dos textos existentes. Opera-se, portanto, uma espécie de separação ao nível da palavra, uma promoção a discurso com um poder infinitamente superior ao do discurso monológico corrente. Basta uma alusão para introduzir no texto centralizador um sentido, uma representação, uma história, um conjunto ideológico, sem ser preciso falá-los. O texto de origem lá está, virtualmente presente, portador de todo o seu sentido, sem que seja necessário enunciá-lo. (Jenny,1979: 21-22)

Mais à frente neste trabalho se analisará de que forma o fenómeno da citação (em transcrição fiel ou transformada) configura uma encenação de pluralidade e se insere num processo de escrita dramática. Neste momento, importa refletir sobre os efeitos que a prática da intertextualidade pode exercer sobre a instância enunciativa e de que forma a pode matizar ou desfocar.

A avidez da escuta e da leitura que marcou a adolescência e a juventude de Maria Velho da Costa (C:80) e, naturalmente, as suas vivências posteriores, transformaram-na num “cedro habitadíssimo” (CP:345), metáfora sugestiva por dela se inferirem as múltiplas vozes do falatório a que já se aludiu e que determinam a variância das entidades que assumem a responsabilidade do discurso. Se as vozes, por si só, baralhadas e decompostas como em *Missa in Albis*, ou mais situadas e consistentes como em *Casas Pardas* ou *Irene*, são mais ilustrativas da “variação de graus e modos de consciência mais do que zonas de linguagem” (Amado, 1988:40), compreende-se o efeito que a sua elocução comporta na oscilação do ato de efabulação e na hermenêutica textual.

Por isso, se já por si a voz narrativa se instabiliza por se disseminar em fulguração rizomática, por via de registos discursivos diversos, socioletos, construções sintáticas diversificadas e criativas, tonalidades discursivas mais líricas (e quantas vezes profundamente líricas) ou mais prosaicas, essa instabilidade acentua-se tanto mais

quanto mais forem convocados para o discurso outros discursos já cristalizados pelo reconhecimento público, quer pelo seu valor literário (fragmentos de poemas, de réplicas dramáticas...), quer pela sua funcionalidade enquanto organizadores e ratificadores do senso comum e do saber do povo, como os provérbios e as frases feitas, quer, às vezes, tão só, por reminiscências ou ativação de conotações. Ao importar, muitas vezes obsessivamente, e nalguns casos sem distinção gráfica, pedaços textuais de obras literárias ou frases de canções ou filmes, o texto de Maria Velho da Costa opera um deslocamento que não é só ao nível da referência, como entende Manuel Gusmão (Gusmão, 1988:51), mas se situa também ao nível do endosse subjetivo e autoral, porquanto se opera uma partilha de responsabilidades relativamente à autoridade enunciativa. De facto, ao cruzar inesperadamente com um verso camoniano ou uma frase de Shakespeare, incorporados naturalmente no fluxo discursivo da entidade enunciativa como se fossem sua produção espontânea, o leitor é transportado para uma outra dimensão cultural e autoral que fecunda de sentidos o texto que a incorpora mas, simultaneamente, esbate a autoridade da entidade enunciativa sobre o seu texto, porquanto esta autoridade passa a ser partilhada pelos autores cuja voz é convocada, por efeitos da importação de algumas frases. Esta circunstância leva Fernando Coimbra, por exemplo, a afirmar que Shakespeare e Irene Lisboa são coautores de *Irene ou o Contrato Social* (Coimbra, 2000:373). Vejam-se algumas das inclusões, referências ou alusões que passeiam pelo texto de *Irene*:

(...) Todos conhecemos gente inteligente que reza, mas não rezam ao Pai. Rezam a *ela e só a ela por prémio pretendida*. (Camões) (ICS:14)

Que te importa o sentido?, diz S.

*Puxa-te o sono; é bom langor.*

*Entrega-te – Bem sei que não tens escolha.*

E não. Mais lhe valera um rancho de calibanzinhos, que o Ariel é vento e matéria de sonhos. (...)

(...)

*I am a fool to weep at what I am glad of.* (Shakespeare) (ICS:24)

(...) Hamlet sem fantasmas com a mãe afinal enfim feliz, feliz, feliz. E irmãos moiros, meio loiros. Como Vânia-Vanessa que punha e dispunha do pobre mito. *O woman thy name is not frailty*. (Shakespeare) (ICS: 49)

- Não sou Vânia nenhuma, é nome de tio taralhoco. *Cut the cute*, põe-me no chão.

Disse isto com maldade e de um jacto. Tinha a réplica ensaiada, virou-lhe a cara ao beijo, as costas, e desapareceu.

‘É a idade do armário’ disse Nasi à guinada da minha dor, rindo falso, ‘apaixonou-se pela Vanessa Redgrave desde que viu o *Júlia* e não quer outro nome’.

- Júlia?

- Não, *my love*, Vanessa. Embora Hannah lhe tenha dito que é mau presságio mudar de nome no meio da vida.

*My love. My love loves me, O look the wonders I see, A rainbow locked in my window, My love loves me.* Baez, Dylan, Hannah, *berceuse d'amour, Chagrins d'amour durent toute la vie.* Hannah ? (Tchekov ; Fred Zinnemann (dir.) ; Joan Baez, Nana Mouskouri) (ICS :139-140)

Raquel põe o CD da Callas mais alto. Nunca tinha ouvido que o mesmo são a música e as palavras. No amor, ninguém fala sozinho *e até os mortos vão ao nosso lado.*

*Croce e delizija O sink bernieder Nacht der Liebe my fair lady Meu amor não tenhas pressa longi di bo ke mi tem sofrido Croce e delizija al cor Si tu meurs et tu vas loin de moi Misterioso altero.* (Lopes Graça; Maria Callas em *La Traviata*; *Tristão e Isolda*, de Wagner; filme de George Cukor; Fado *Vianinha*, de Mariza; *Lua Nha*, de Dani Silva; *La Traviata*; Edith Piaf em *Hymne à l'amour*; *La Traviata*) (ICS:169)

Ouvi o rapaz murmurar de amor, de muito docemente, mas não sei se servia à mãe ou servia a ela, a minha filha, *e só a ela por prémio pretendia.* (Camões) (ICS:192)

Em *Myra*, também o romance está impregnado de referências, como neste excerto:

Mastigava carne e pão, um osso de costeleta de porco a roer, e a dar a roer. A boa pausa em que não era mais Sherazade, era a que ouvia. (...)

Tudo em paz, na noite que não chega mais. Myra ouvia.

Ouve, diz o velho cego, é a tua paga.

*Eu vivi no mundo muitos anos e cansados. Corri terras, e mares apartados, buscando à vida algum remédio.*

Soneto Cem, pensou Myra, do único livro que trazia na mochila. Mas nada disse, pasmada.

Não sou poeta, continuou o velho, mas há palavras que nos arrimam o destino, há-de haver na tua terra, ó Helena dos cem navios. Cem navios vi eu, a fazer-se ao mar, por cobiça, ou desfastio de ricos. Cargueiros, frotas pesqueiras, iates, paquetes, um vê se te avias de cascos de madeira e ferro. Eu vi de tudo, dos falsos mares mansos às muralhas de água, capazes de adornar, não é os veleiros, são toneladas de aço, até ao fundo das trevas frias onde dormem as lulas de olhos como pratos. Eu vi. Com estes que não há-de ser a água que os há-de comer. (M:80-81)

Ou neste, onde parece recriar-se a atmosfera dos autos vicentinos:

- Pecadora, Maria Augusta? Pecadores somos nós todos. Está confessada e sacramentada. E esta pobre menina do cãozinho está cansada como um peixe fora de água. Ora dizei-me, menina, para onde is? Se não distar muito da via para o Hospital de Lagos, posso deixar-vos no caminho. Entrai que esta coitada tem a peste, mas não se pega. Nem aos cães. Vosso cãozinho é manso? S. Francisco de Assis sabia elicitar a mansuetude dos animais. Como te chamas, filha? Onde vais? Donde vindes? E a tua graça? (M:69)

Em *Irene ou o Contrato Social*, convoca-se o tom das odes de Álvaro de Campos:

Or, que agora se chama Emílio, foi errando por lugares e tarefas consentâneos com o envio de avisos sucintos e vales bancários. Tantos quartos, mansardas, enxergas, tapumes à vista, linhas férreas que estremeciam sobrados, vinhas morangais em estufa, pedreiras, linhas de montagem,



andaimes, lixeiras, sachos, pedreiras, canis, panos, esponjas, até redes, cordame, sal, águas sobre metal incandescente, fornos, betume, míldio e ódio, cal, tintas, estrondos, sirenes, golpes, pisaduras, brados, aço e toros, alumínio e bosta, eia, eia, sempre na qualidade de servente, sempre heterónimo, José, Antero, António, Alfredo, Mário. Mudou de estatura e constituição, mudou de nomes, mudou de mãos, mudou de falas, para um só linguajar local, saboroso embora, de mão-de-obra dispensável, errante, português de papéis sebentos. (ICS:111)

Em *Missa in Albis*, a convocação de obras literárias de vários autores, nomeadamente de *Amor de Perdição*, de Camilo Castelo Branco, fecunda de tonalidade romântica e nostálgica uma situação típica de *mise en abyme*, a que as alusões bíblicas emprestam o tom sagrado que matiza a obra. O intertexto tece-se em torno de Sara e Simão e da sua história de amor conturbada e trágica:

- Minhas senhoras, mas de onde é que vêm ou para onde é que vão?  
E você, vem direitinho do Amor de Perdição?  
Que não, mas que para lá caminhava, estava-nos na massa do sangue. (MA:67)

Sara desviou de novo para ele os olhos, deitados a essa ausência, sorrindo:  
- Não a conheci bem. Mas com um nome destes só vou ter filhos aos cem anos.  
- E eu vou degredado para a Índia, tolhido de amores, a acenar, a acenar à amurada.  
- Às grades... *Ó Simão, de que céu tão lindo cáimos.*  
Riram-se ambos. Depois ela mirou-o, da canela na meia de Adolfo ao cabelo ainda húmido como um casco escuro e disse, 'Ou pescador de homens.'  
- Pecador de homens?, o que é que quer dizer?  
- Eu disse pescador.  
Baltazar tinha razão, havia de ficar surdo como o pai, talvez fosse uma benesse. 'Eu disse, pescador, não conhece os Evangelhos?'  
- Ah, mudar de nome, Simão Pedro, 'sobre esta pedra...?'  
- '...assentarei a minha igreja', mudar de tudo. (MA:78-79)

Nas escadas está sentada uma cigana com uma criança estropiada no colo. Tem o coto da perna do menino num ângulo forçado a sair das franjas do chaile de fioco, a mão encardida que se estende parada, as estrias negras. Sara dá-lhe cinco escudos e ela diz, 'Deus os guarde, anjos do paraíso terrenal.'

Simão arrepiou-se e diz a Sara, 'Ouviste?'

Nada temas, Simão, sobre a tua pedra assentarei a minha vida. Tudo nos fala. (MA:102)

Alguma vez te ocorreu que estar feito num oito é a fórmula do Infinito? Deita-te para aí, dorme Simão, a população está a sair para as fábricas, mais tarde ou mais cedo hão-de te dar outro nome. Não foi céu nenhum, donde estás caindo, céu nenhum, mas também esse era um bom fiteiro. (MA:161)

Também a poesia de Aragon ajuda à *mise en abyme*, num dar a ler que Sara proporciona a Simão, como preparando-o para o desfecho infeliz dos seus amores:

Depois disse-lhe que descobrira nos surrealistas um filão religante. Religante, disse. Em pleno corpo místico sem saberem. Que levasse a Elsa, do Aragon. Na rua, Simão encostou-se à parede da esquina para ler o que ela tinha sublinhado a vermelho:

‘...que l’amour et la vie c’est pareil  
Qu’il y a des amours noués comme une treille  
Qu’il n’est pas sûr la mort assurément  
les vainc’. (MA: 99)

O mesmo fenómeno ocorre numa passagem de *Casas Pardas*, desta vez em torno da irmã de Elisa, Mary, mulher objeto devastada pelo reconhecimento da sua vida fútil e por um casamento infeliz. Através de um peculiar exercício especular, Mary testa, pela primeira vez, a validade das palavras da irmã quando esta lhe insinua que os livros falam e que cada um pode encontrar num livro uma voz irmã, através da qual se poderão estabelecer pontes de ligação ao mundo. Desta vez, a *mise en abyme* parece ter sido involuntariamente preparada por Elisa, levando Mary num percurso por um texto que a revela e lhe antecipa a consumação do suicídio, no único ato autónomo da sua vida. Eis como o trajeto se prepara:

Minha senhora, telefonou o senhor engenheiro a dizer que não vem jantar, Traga-me a Bíblia, Lídia, Eu disse ao senhor engenheiro que a senhora não estava bem e ele perguntou se a senhora estava doente e eu disse que não, mas que não estava bem e o senhor engenheiro disse que vinha logo que pudesse depois do jantar e para a senhora acender a televisão que parece que vão hoje uns homens para a lua, Traga-me a Bíblia de lá de baixo da saleta, Lídia, está na minha escrevaninha, tem uma capa preta, A senhora não prefere que eu lhe vá buscar umas revistas?, A Bíblia, a Bíblia, Lídia, Sim minha senhora,

Agarra-se num livro que se ache que tem que ser aquele. Fecham-se os olhos sem pensar em nada. Abre-se no sítio onde se sinta que tem mesmo que ser. Lê-se. Dá sempre certo.

Quem é que lhe ensinou isso, Zizi?, Foi o pai, Dá certo para quê?, Para a gente se sentir no meio do mundo, vivos, A menina faz isso muitas vezes? Não, senão estraga-se, só quando é muito preciso é que vale, Não acha que é pecado?, Não seja parva, Mimi, parece as madres:

O texto lido por Mary está identificado em nota de rodapé como um excerto do Antigo Testamento, Isaías 47, e reza assim:

Agora, pois, ouve isto, tu  
que és dada a delícias,  
que habitas tão segura,  
que dizes no teu coração:  
Eu sou, e fora de mim não  
há outra;  
não ficarei viúva  
nem conhecerei a perda de  
filhos.  
Mas ambas estas coisas virão  
sobre ti num momento,  
no mesmo dia,

perda de filhos e viuvez:  
em toda a sua força virão  
sobre ti,  
por causa da multidão das tuas  
feitiçarias,

por causa da abundância dos  
teus muitos encantamen-  
tos.

Porque confiaste na tua mal-  
dade e disseste: Ninguém

me pode ver:  
a tua sabedoria e a tua  
ciência,  
isso te fez desviar  
E disseste no teu coração:  
Eu sou e fora de mim não  
há outra.  
Pelo que sobre ti virá mal

de que não saberás a origem,  
que o não poderás afastar:  
porque virá sobre ti, de  
repente, tão tempestuosa  
desolação  
que a não poderás conhe-  
cer. (CP:316)

Aparentemente, trata-se aqui de um reaproveitamento enunciativo do texto bíblico que opera um duplo movimento: a sugestão do desvio da voz do autor textual, operada através da remissão do leitor para um texto que se identifica como transcrito da Bíblia e cuja enunciação se endossa, portanto, a outra voz e, simultaneamente, a reivindicação da autoria do texto através da sua eventual transformação, já que se fica em dúvida se se tratará ou não de uma das traduções em português da passagem de Isaías, ou de uma recriação que, imitando-lhe o tom, lhe faz variar o alcance das palavras e o do castigo. Na 19ª edição da *Bíblia Sagrada*, de 1992, o excerto para o qual a passagem de *Casas Pardas* remete tem a seguinte redação:

Agora, portanto, ouve isto,  
ó voluptuosa,  
que reinavas confiante,  
que dizias no teu coração:  
«Eu e mais ninguém senão eu!  
Não conhecerei a viuvez,  
nem me verei sem filhos».

Ambas as desgraças virão sobre ti  
um dia:  
a falta de filhos e a viuvez atormentar-te-ão  
ao mesmo tempo,  
apesar de todos os teus sortilégios e  
dos teus poderosos encantos.  
Tu fiavas-te na tua malícia  
e dizias: «Ninguém me vê»!

Mas a tua sabedoria e a tua ciência  
seduziram-te,  
enquanto pensavas: «Eu e mais ninguém  
senão eu»!

Mas virá sobre ti um mal,  
e não o poderás conjurar,  
uma catástrofe desabará sobre ti  
e não a poderás evitar;  
cairá repentinamente sobre ti  
sem que prevejas os seus golpes.<sup>94</sup>

---

<sup>94</sup> *Bíblia Sagrada*, Isaías 47, p. 999.

Este excerto, que ilustra as palavras de Deus dirigidas à jovem cidade de Babilónia, é usado em *Casas Pardas* numa estratégia que converte a interpelação de Deus numa autointerpelação de Mary, conferindo à voz da personagem uma auréola de contenção e de gravidade, que são, afinal, consentâneas com o exame da sua vida e com a importância do único gesto autónomo de que foi capaz.

Os romances de Maria Velho da Costa oferecem-se, assim, em plataforma dialógica onde quer o autor textual quer as personagens interagem com os mais variados discursos, num exercício de permeabilidade e de cruzamento de vozes cuja proveniência é múltipla e não conhece barreiras de tempo ou de género. O comentário que André Topia fez a propósito de *Ulisses*, de James Joyce, é passível de adaptar-se também aos romances de Maria Velho da Costa e ao fenómeno dialógico a que neles se assiste:

(...) cada vez mais o texto literário se inscreve numa relação com a multidão dos outros textos que nele circulam. Ao tornar-se o receptáculo móvel, o lugar geométrico dum fora-do-texto que o percorre e informa, deixou de ser um bloco fechado por fronteiras estáveis e instâncias de enunciação claras. Aparece então como uma configuração aberta, percorrida e balizada por redes de referências, reminiscências, conotações, ecos, citações, pseudo-citações, paralelos, reactivações. A leitura linear é substituída por uma leitura em travessias e correlações, em que a página escrita não é mais do que o ponto de intersecção de extractos provindos de múltiplos horizontes. (Topia, 1979:171)

Se é verdade, como também sustenta Bakhtine, que “Every conversation is full of transmissions and interpretations of other people’s words” e que a maior parte do que dizemos não é comunicada em expressão inédita mas sempre com referência “to some indefinite and general source” (Bakhtine, 1981: 338), também é verdade que, quando a fonte é reconhecida, imediatamente se convoca para o discurso uma outra autoridade, uma outra voz. E se no processo de compreensão e de interpretação das palavras dos outros se concretiza diariamente uma “living hermeneutics” (*ibidem*), que sustenta a socialização e a engrenagem prática do quotidiano, o processo hermenêutico desencadeado pela inclusão, num texto literário, de um fragmento literário conhecido de um outro autor, desabrochará em reminiscências, alargando o espaço semântico do texto anfitrião (Jenny, 1979:2). Pela via da inclusão de outros textos, ainda que muitas vezes representados por minúsculos fragmentos, e do que se poderia chamar uma escrita compósita, o texto ganha pela injeção de uma subjetividade outra, mas instaura-se um desequilíbrio na instância enunciativa por via de uma textualidade partilhada, a que a alteração ou desconstrução das referências utilizadas só vem juntar ainda mais

disseminação e desestabilização. Perde-se, assim, o efeito da unidade autoral e o autor descentra-se e dissemina-se numa diversidade e dramaticidade enunciativas que constituem um fenómeno de *au(c)toria*, questão que, como já se viu, é assumida por Elisa, no texto de *Casas Pardas* através da referência, importada a Manuel Gusmão, à “discutível unicidade do Auctor” (CP:291).

Encarando a citação como um *shifter* que atua ao nível da enunciação, Antoine Compagnon (1979:72), confere-lhe um efeito distanciador sobre a entidade autoral do texto anfitrião:

Ce que les guillemets disent, c’est que la parole est donnée à un autre, que l’auteur se démet de l’énonciation au profit d’un autre : les guillemets désignent une ré-énonciation, ou une renonciation à un droit d’auteur. Ils font un subtil partage entre sujets, et signalent le lieu où la silhouette du sujet de la citation se profile en retrait, comme une ombre chinoise. (*idem* :40)

As palavras de Compagnon enquadram-se especificamente no âmbito da citação inserida entre aspas. Estas são vistas como “de petites digues contre la bêtise qui instaurent un flottement, un degré de liberté dans le texte, par où l’auteur fuit, et le lecteur le suit, en quête de paternité (*idem* : 41). As aspas podem ainda ser «marcas do desespero», designação curiosa com que Silvina Rodrigues Lopes viu ilustrar a circunstância do uso das aspas numa chamada de atenção para a impropriedade de certas palavras ou expressões citadas. Neste caso, as aspas indicam que se está a citar e que, ao mesmo tempo, se pretende deslocar o sentido do que se cita (Lopes, 2003:84), o que configura sempre um desvio, um distanciamento por parte de quem enuncia.

Através da citação, a entidade autoral torna-se indizível, elidindo, matizando ou secundarizando a questão da origem textual, e a tecelagem de referências que se opera nos textos torna-se processo estilístico: “ (...) le style est essentiellement un procédé citationnel, un corps de traces, une mémoire (...), un héritage fondé en culture et non en expressivité” (Barthes, 1984:158). O texto assim construído torna-se um «folhado» discursivo ou uma «cebola» cujas camadas não comportam outra coisa senão “l’infini même de ses enveloppes – qui n’enveloppent rien d’autre que l’ensemble même de ses surfaces” (*idem*: 159). E a personagem Elisa de *Casas Pardas* é sensível a essa questão: “Que o nome da origem deve ser o de onde nos perdemos belamente na sucessão dos legados costumes e textos, gestos de alargamento só ininteligíveis ao coração lascado cedo de si mesmo” (CP:367). A utilização da metáfora barthesiana da cebola em *Casas*

*Pardas*, já referida atrás, pode ilustrar esses gestos de alargamento, pois se trata claramente de uma citação transformada em que o ato de escrita se alimenta dos ecos das leituras feitas por uma entidade enunciativa que assim se apresenta criativamente omnívora, incorporando palavras e sentidos de outro na sua escrita, para com eles a fecundar e fazer nascer outros sentidos.

Tendo entrado no circuito cultural e literário universal, os textos lidos, neste caso os da ensaística barthesiana, constituíram-se já em património potencialmente fecundador de outros textos, em acervo virtual, ainda que materialmente localizável, e, na qualidade de vozes da memória cultural e literária universal, eles ajudam a corporizar vozes *outras* no texto, num fenómeno revitalizador em que “l’écriture *naissante* est une écriture *passée*” (Barthes, 1984:157). Por isso o texto é plural, não enquanto coexistência de sentidos, mas enquanto passagem, travessia, vasta estereofonia onde circulam ecos e referências (*idem*:75):

L’intertextuel dans lequel est pris tout texte, puisqu’il est lui-même l’entre-texte d’un autre texte, ne peut se confondre avec quelque origine du texte : rechercher les «sources», les «influences» d’une œuvre, c’est satisfaire au mythe de la filiation ; les citations dont est fait un texte sont anonymes, irréparables et cependant *déjà lues* : ce sont des citations sans guillemets. (...) Aussi, face à l’œuvre, le Texte pourrait bien prendre pour devise la parole de l’homme en proie aux démons (Marc, 5,9) : «Mon nom est légion, car nous sommes plusieurs. (*idem*: 76)

Curiosamente, como já se referiu atrás, esta referência bíblica, localizável, também circula nos romances *Casas Pardas* e *Missa in Albis* para ilustrar a pluralidade de vozes enunciativas. Essa expressão confirma também que “Toute citation est d’abord une lecture” (Compagnon, 1979:21) e que o sentido e a força da citação dependerão do campo de forças onde esta é integrada e chamada a agir semanticamente (*idem*: 38). E se é verdade que a linguagem não é virgem nem estanque, mas prenhe de conotações e aberta à semantização contínua e, por via dessa qualidade, se torna um exercício vão procurar a voz primeira, os modelos ou as fontes que primeiro alicerçaram o património linguístico ou cultural, também é verdade que, no tocante ao património literário que circula nos textos de Maria Velho da Costa, se trata de referências cujas origens serão tão mais facilmente reconhecíveis quanto mais alargado for o substrato cultural do leitor.

Embora dotadas de menos potencialidades dialógicas, cabe ainda a este nível referir o papel das epígrafes enquanto ato de inscrição autoral e de roteiro de leitura ou,

pelo menos, de criação de uma atmosfera de leitura. Manuel Tojal de Meneses vê-as sobretudo como uma prática autorreferencial, uma forma de a obra dialogar consigo mesma, munindo-a de um aparelho de autointerpretação (Meneses, 1987:341). Já para Arnaldo Saraiva,

(...) a epígrafe funciona como divisa, emblema, instrumento lúdico, testemunho, consciente ou não, de influência, de gosto, de afinidade, de filiação numa escola, de concessão à moda, de exibição cultural, de reconhecimento, ou de homenagem, ou de gozo a uma autoridade, ainda que anónima ou colectiva. (Saraiva, 1975:117-118)

Considerando que Maria Velho da Costa é a escritora que mais tem usado epígrafes em Portugal, Arnaldo Saraiva reconhece que nem sempre elas estabelecem uma relação semântica forte com o texto ao qual são associadas, parecendo às vezes arbitrárias e valendo apenas “como manifestação do gosto ou do prazer da escritora que as utiliza, ou como homenagem sua aos autores delas” (*idem*:121-122), atribuindo-lhes, ainda assim, uma força considerável em termos simbólicos e metafóricos.

No ponto agora em estudo, importa precisamente, e ao arripio da análise de Arnaldo Saraiva, encarar a epígrafe como uma voz outra que é convocada para um texto para nele propiciar diálogos e fecundar (às vezes parodiando) sentidos. No caso de *Missa in Albis*, as epígrafes em latim envolvem o texto de uma aura sacra que legitima o título do livro e a metáfora de sacrifício e ressurreição de Sara, mas também de um país em advento de liberdade. Mas o carácter paródico de alguns excertos dilui o sagrado e então a epígrafe torna-se estratégia de oscilação textual e de uma miscigenação enunciativa que colabora no aparato disruptivo de que a obra é exemplo, como se viu. Já em *Maina Mendes*, os autores e os excertos convocados antecipam, como em pré-comentário simbólico, o teor dos capítulos. Aqui, o fulgor citacional de Maria Velho da Costa é bem evidente, pelo leque vastíssimo dos autores convocados: Pedro Tamen, Macpherson, Pablo Neruda, Paul Éluard, Herberto Helder, Marguerite Duras, Victor Ségalen, Goethe, António Gedeão, Conde de Vimioso, Raúl Brandão, Alexandre O'Neill, Fíama H. Pais Brandão, Freud, Agustina Bessa-Luís, Jorge de Sena, Sophia de Mello Breyner Andresen, Shakespeare, Álvaro de Campos, Vitorino Nemésio, Mário Cesariny de Vasconcelos, Virgínia Woolf, John Lennon e Paul Mc Cartney, Almeida Faria, Miguel de Cervantes, Garcia Lorca, João Cabral de Melo Neto, Gil Vicente, Luiza Neto Jorge, António Maria Lisboa, António Ramos Rosa e, curiosamente, também Mouzinho de Albuquerque, numa passagem da carta que este escreveu ao

Príncipe Real D. Luiz de Bragança, defendendo a subordinação como a primeira de entre as virtudes militares, e que, neste caso, serve de antecâmara ao capítulo onde um primo de Maina regressa do serviço militar e, pela sua aproximação afetuosa à menina, a vai retirar da mudez a que esta se tinha ferreamente comprometido.

Quer se trate de epígrafes, quer de citações incorporadas no texto dos romances, está em jogo um exercício de leitura prévia que é depois aberto aos leitores em dádiva de outras vozes que, mediante o substrato cultural e literário do leitor, produzirão um diálogo ou uma relação mais ou menos desenvolvida e enriquecida com o texto em que são chamadas a interagir.

Estas importações de outras vozes que circulam nos romances de Maria Velho da Costa remetem para um trabalho de leitura de uma entidade autoral que se revela, quer por via do autor textual ou do narrador, quer igualmente através das personagens que desta forma exibem o seu património cultural e literário. Em *Casas Pardas*, por exemplo, a relação muito próxima que Elisa tem com o pai constrói-se também através dos livros e da forma como cada um vai aferindo os gostos literários do outro ou a sensibilidade do momento, denunciada pelas leituras em curso:

Elisa, minha querida, que é que  
estás a ler?  
Salgari, pai  
Que abominação, minha querida,  
se te diverte. (CP:24)

(...) Eu podia dizer a meu pai a caminho do conselho de administração, a caminho do infarto que não lhe veio a tempo, Mas para que é que vai, oiça esta do Ezra Pound, *Nothing matters but the quality of the affection – in the end – that has carved the trace in the mind *dove sta memoria**<sup>95</sup>, oiça esta do Carlos de Oliveira, Quem vive nas mansardas tem: a) o orvalho mais cedo<sup>96</sup> (...). Na manhã seguinte, eu recitava *La nuit les yeux les plus confiants nient, Jusqu'à l'épuisement, La nuit sans une paille, Le regard fixe dans une solitude d'encre. Char ?* dizia ele em vez de dizer *Estude, ou Divirta-se, ou, Vá lavar as mãos.* Ele dizia tu só ao mim de Mim. Ou, citando-se de uma juventude onde há-de haver havido chapéus de palhinha e orlas de saia flácida sobre a anca descaída à meia coxa, olhos de Pola Neri sob um fitilho na testa, *Un jour El(i)sa mes rêves monteront à des lèvres, Qui n'auront plus le mal étrange de ce temps. Aragon, pai?* dizia eu, e o seu dia começava com esse sorriso. (CP: 80-81)

A propósito do uso da citação em Maria Velho da Costa, e em *Missa in Albis* em particular, Beatriz Weigert diz que os textos entretecidos consubstanciam um acrescento de discursos ao discurso da criação literária e distingue-os assim:

---

<sup>95</sup> Em itálico no texto e remetendo para uma nota de rodapé onde se lê: “Trad: Que importa – ao fim – senão a qualidade da afeição que traçou sulco na mente *dove sta memoria*.”

<sup>96</sup> Em nota de rodapé, esclarece-se a proveniência: Micropaisagem [ de Carlos de Oliveira].



(...) Os textos entrelaçados executam papéis específicos. Em função referencial, somam traços para a caracterização das personagens. Em função estética, enriquecem a obra, no jogo intelectual das cumplicidades literárias. Como metalinguagem, exercitam a análise, refletindo sobre a construção literária e ritualística. (Weigert, 2003: 42)

Neste romance, as leituras de Sara são frequentemente postas em evidência e, na passagem que a seguir se transcreve, esclarece-se o poder fecundante da leitura e o valor arquetípico que podem adquirir os livros enquanto modeladores da psique, do comportamento e das atitudes, questão a que alude Manuel Tojal de Meneses na sua tese de doutoramento, ao referir a citação em MVC como parte integrante do “atelier d’écriture” desta autora (1987: 481). Em *Missa in Albis*, vamos conhecendo as leituras que foram construindo Sara:

(...) Levaram-na para casa embrulhada num cobertor e só voltou uma semana depois, a semana de avaliações por escrito, que tínhamos todas. Passou-a por certo a ler a sua querida Sara Crewe, que também tinha artes com os ditos, ou o não menos pernicioso Grand Meaulnes. Estava na idade em que se pode casar o primeiro Camilo até com a Condessa de Ségur, os Karamasov com a sua versão edulcorada que são as Mulherzinhas da senhora Alcott. Quem sabe que leituras precoces são bíblia de atitudes, que fazem almas e portanto destinos muito físicos? (MA:147)

O pai de Sara também conhece o potencial dos livros como formadores da psique. Veja-se o que diz em carta à sua filha:

À despedida, Sua Mãe deu-me apenas a face a beijar, parecia extenuada e trémula. Depois me veio a dizer que soube logo, com resignação, que seria eu ou mais ninguém. Que esperara toda a vida e me reconheceria logo, de si, do seu sangue, por isso citara Florbela Espanca, que a impressionara muito. Pensar que há sentimentos que os livros forjam, filha. Quem, fora do nosso pequeno mundo, sabe quem é essa inditosa alentejana? Saí oprimido, deambulei pensativo de meus erros. (MA:255)

O livro é omnipresente dentro dos livros de Maria Velho da Costa, mostrando, como Bakhtine, que a linguagem de cada um nunca é uma “single language” e que, ao nível do romance, se está perante um híbrido dialógico em que se colocam em diálogo linguagens e estilos que ativa e mutuamente se iluminam (Bakhtine, 1981:76). Embora, no âmbito desta citação, o autor de *The Dialogic Imagination* tivesse especialmente em vista o texto paródico, as suas palavras ilustram a forma como o ser humano é habitado pelos livros e pela linguagem que neles propicia travessias e cruzamentos. A este nível, ler Maria Velho da Costa é permanentemente visitar personagens, enredos ou atmosferas de romances, mas também de filmes ou de canções, réplicas de textos

dramáticos, pedaços de poemas, títulos de obras, às vezes em versão fiel ao original, outras vezes em criativa transgressão ou transformação. Sem qualquer indício do que Laurent Jenny chama o complexo de Édipo do criador, que consistiria numa fuga à angústia da influência que levaria o escritor a modificar, segundo múltiplas figuras, os modelos que o seduzem (Jenny, 1979:8), os romances de MVC exibem um escarapate fulgurante de referências: Veja-se um pouco do que acontece no romance *Myra*: “Vai, vai, come cabrito, pequena” (Álvaro de Campos, *Tabacaria*) (M: 44); “As tripas na alma, é que faz o crime e o castigo. À senhora Macbeth foi isso o que lhe aconteceu” (Fiódor Dostoievsky, *Crime e Castigo*) (M: 60); “Myra entende que o dia foi de passos em volta” (Herberto Helder, *Os passos em Volta*) (M: 76); “- Acredito, Senhor Padre. Mas os milagres são como o vento e o vento sopra onde quer” (Bíblia Sagrada, João 3:5) (M: 71); “O mesmo é, augusta sóror. Só se salva quem salva. Está uma verdadeira doutora da Igreja. Só que a lei não é o mandamento mor - *Ama e faz o que quiseres*” (Santo Agostinho) (M: 74); “Bolsei muita pena e muito dano” (Camões, *Os Lusíadas*) (M: 85); “*Fiddledee*, lérias, diz Myra, continuando aos tropeços. Sabia de cor tiradas de Vivien Leigh em *Scarlett*” (*E Tudo o Vento Levou* – filme de Victor Flemming) (M: 89); “Eu não fujo, eu vou contigo para algum lado. *Home*, disse como o ET, *home*” (*E.T.* – filme de Steven Spielberg) (M: 89); “À distância ainda, numa clareira já brotada de trevo em campainhas amarelas e rosmaninho vivaz e tenaz, debaixo de uma azinheira *que já não sabia a idade* e frondosa, era um quadro de estranha paz e beleza” (Zeca Afonso, *Grândola Vila Morena*) (M: 89); “*O destino marca a hora*” (Tony de Matos – canção) (M: 97); “*The Pursuit of Happiness*. Esse direito. Vem na Constituição dos Estados Unidos da América e é das coisas mais parvas que ouvi na minha vida” (Filme de Gabrielle Muccino) (M: 102).

A inventariação poderia continuar, neste como noutros livros de Maria Velho da Costa. De facto, será difícil abstrair-se de “tantos livros, tantos contos” (M: 117) quando se encara a escrita como “um mistério glososo” (ICS:158). A legitimidade do processo de importação não será, no entanto, isenta de dúvidas. Em *Irene ou o Contrato Social* sente-se a necessidade de explicar o processo e de o legitimar: “Bem sei que às vezes se cita sem querer, se coincide por acaso o que está na massa do sangue (...)”; “Um plágio óbvio é uma citação e uma citação é uma homenagem” (ICS:161). Não admira, portanto, que Elisa se questione, logo na abertura de *Casas Pardas*: “(...) pode-se inabusivamente sempre escrever o que se lê ? o que é que é relevante ?” (CP:12), nunca parecendo afetada

pela luta agónica da bloomiana *angústia da influência*, mas mostrando-se, pelo contrário, mais sensível a uma *irmandade de vozes*.

Em *Irene ou o Contrato Social*, a personagem que dá o título ao romance também tem consciência do acervo literário universal que a habita e que, por sua vez, ela ajuda a fabricar, e compreende que o seu ofício de escritora é também o de uma *transcritora*: “Voltou ao papel, a outro princípio, à cópia de palavras de um fado tão semelhante ao seu, *quando os cotejo*. Ouve vozes e transcreve, laboriosamente” (ICS: 124). Mais à frente no romance, é Raquel, personagem que também escreve e narra, que deixa vir a si as vozes das leituras feitas:

Agora ouves, Raquel, com uma poalha de luz que declina da rosácea e te cega um pouco, para ali sentada, calma. Não podes fumar, é pena. Não escreves, não rezas para a história. Ouves:

*Não quero tocar nisso, nem falar. Nem para diante nem para trás. Foi o momento pérola da minha vida. De ostra aberta, conspurcada, poluída, ostra sadina.* (ICS:131)

A leitura de outros será, então, uma espécie de patamar de acesso à própria escrita, como explica Roger Laporte:

Escrever directamente é, com efeito, impossível: a primeira página dum livro, duma candura fingida, implica a consulta de peças múltiplas e incertas, e também a relação eu / escrever / texto nunca se pode separar dessa outra relação, que a precede talvez: eu / ler / textos. (Laporte, *apud* Verrier, 1979:147)

Afinal, já Montaigne assumira que “Nous ne faisons que nous entregloser” (*apud* Compagnon, 1979:9) e, como se depreende duma crónica de *O Mapa Cor de Rosa*, a prática é comum, saudável e reconfortante:

(...) Inda me lembro, há uns anos, garanto-vos que foi em Samarcanda, na bancada das especiarias, ou seria a dos alhos porros, parafraseando muito Faulkner, disse *Entre a dor e o nada, prefiro os mercados*. Ele, Faulkner, preferia a dor. Pois não é que os mercados de rua são a convergência de uma grande alegria, breve, mas sempre recorrente e sempre mutável, uma aparição?

Querido diário: há dias em que nos parece que escrevemos todos uns para os outros, uma feira franca, praça das ribeiras, *tanto mar*. São dias bons. (MCR: 86)

Se para Bakhtine a palavra está sempre em relação dialógica com um ambiente carregado da tensão das palavras alheias (Bakhtine, 1981: 276), para Elisa, como para Maria Velho da Costa ou para os múltiplos sujeitos falantes dos seus romances, essa palavra interage com a de outros livros, cruzando vozes e contribuindo para a

construção do que Manuel Tojal de Meneses considera o mito do livro indefinidamente reescrito, para o qual a primeira versão é apenas abertura em direção a um ciclo dinâmico ou a uma espiral que nunca se fechará (Meneses, 1987: 481).

Doroteia, personagem-narradora-autora de *Missa in Albis*, partilha dessa visão dinâmica da literatura: “É preciso que os livros tenham trajectórias que se possam refazer buscando os rastros dos murmúrios videntes” (MA: 412). Esta frase parece legitimar a forma como, na escrita de MVC, os seus livros já escritos vão sendo revisitados e algumas personagens vão sendo repescadas ou se vão aqui e ali, fazendo remissões para elas, ativando um interessante processo de dialogismo intratextual que vai configurando uma inscrição de autoria e desenhando simultaneamente o perfil de um leitor empírico. É a própria Doroteia que joga com o título do próprio livro em que é personagem ao referir que interrompeu *Os Alibis*, “que era o livro que tinha em preparação, para ir a Lisboa ao casamento de Sara” (MA: 317). A proximidade com o termo *Albis* é demasiado óbvia e vinca o estatuto de Doroteia como coautora textual do romance, mas também opera um interessante fenómeno de representação da autor(i)a em *mise en abyme*, pois que esta personagem é uma das máscaras autorais, um não ser, um mero nome, um alibi, desde cedo denunciados no romance. Essa referência é retomada mais tarde:

Salvador começou a desfazer no meu primeiro romance, *Os Alibis*, reiterando os argumentos do único crítico rebarbativo, porém inteligente, que o havia declarado como exercício logorreico e egolátrico que uma senhora de boas leituras se houvesse comprazido em perpetrar, com conteúdo ideológico mais que pernicioso – dissolvente. (MA: 414)

O romance *Maina Mendes* ecoa noutros romances. Em *Missa in Albis*, por um lado, os nomes das cidades timorenses Maína I e Maína II parecem criteriosamente escolhidos e destinados a evocar, através do exílio da personagem Xavier, o presumível pai de Sara, o exílio de mudez em que a personagem Maina se fecha:

As autoridades administrativas partiram para Vila Salazar, em Baucau, na costa nordeste. Fui com eles e voltei, por Maína I e Maína II, passando ao monte do Mundo Perdido e à desolação de Barique, que importam nomes que talvez um dia nem verás num mapa transtornado de olvido. (MA: 337)

Por outro lado, é ainda Doroteia que reivindica, num interessante malabarismo, a autoria desse romance:

- Que é que está a escrever, abelha – mestra?
  - Coisa de nada: a história de uma menina que se faz muda para não ser incomodada.
- E você?
- Não tenho tempo para escrever, a tineta da história não deixa. (MA: 377)

Finalmente, o retraimento e a mudez de Ema, abusada numa relação de contornos incestuosos, convocam a mudez reativa de Maina, mas também a cegueira ou a invisão de Lucinha, personagem de *Lúcialima*, também ela personagem que se exila de um mundo áspero de que não quer participar.

Em *Irene ou o Contrato Social*, o nome Maina reaparece na página 139, atribuído a uma cadela Rottweiler, animal cuja periculosidade reacende a força contestatária da personagem feminina do primeiro romance de MVC. O nome surge em jogo fónico que mistura a sonoridade alemã do possessivo *meine*, artifício explicado assim:

- ORLANDO – *I am used to walk, run or crawl.*  
 ROLF (rindo) – Vê-se. Leva o Jimny, Suzuki, novo jeep. Se precisares para – *whatever* – a *Deine*, a praia, a noite.  
 Para Rolf, que mandara vir a cadela de meses e com todo o esmero do melhor canil da Westfalia, o animal sempre fora *Deine*, a *tua*, oferecida a Orlando pelos quinze anos de aniversário e média de 19,7 no 12º ano de escolaridade. A meio. (ICS:138-139)

Mais à frente, em *Irene*, o romance *Maina Mendes* é recuperado desta forma: “Depois levaste-me a casa todas estas vezes naquele jeep de brincar, com a cadela com nome de livro atrás, muito séria” (ICS: 168);

- É pronome, ou nome, a cadela?
- *Eure, Oira*. Vossa. Maina.
- Coitadinha. É nome de livro com desgraça.
- Eu sei. Só li depois. (ICS:189)

Por sua vez, *Missa in Albis* e o jogo confuso que se cria em torno da personagem Sara e da história da sua morte vêm à superfície em *Irene ou o Contrato Social*, num interessante cruzamento das personagens de Salvador e de Sara (ele em tratamento psiquiátrico, ela com leucemia em estado terminal) que reaviva idiosincrasias e expande a configuração da personagem pelo confronto que se estabelece entre romances. São disso exemplo estas passagens: “Raquel recaíra, quebrara? Não. Salvador recaíra. Sara morrera enfim” (ICS: 129);

Mas quis Deus que não fosse assim, que não ficássemos separados depois do retorno de Salvador. Ele achou-me anafada, mentral, e tenho de perder três quilos num ápice, o que me traz irritadiça e caseira. Acho que ele me quer magra como um pau de virar tripas, que era o que era a amada que ele conquistou – é o termo, cauteloso, estratega – amante, ao princípio e ao fim, Sara, parece. (ICS:163)

Eu sabia; era um minuto de silêncio por Sara, (...). (ICS: 205)

O romance *Myra* recupera entretanto a figura de Orlando, personagem de *Irene* e continua-lhe a história, credibilizando a sua recuperação no novo romance através de algumas alusões a outras personagens que com ele emparceiraram, como Rolf, o seu padraço alemão e a namorada Raquel, filha adotiva de Irene.

Este engenho que no meio de uma leitura desencadeia a revitalização de outras leituras configura, de facto, o conceito do livro como trajetória passível de se refazer, quer pela entidade autoral quer pelo sujeito leitor, num fenómeno dinâmico e constantemente em processo, num “exercício nunca concluído” de “experimentação dos possíveis” (Compagnon, 2010: 54 e 48). O processo, que mantém nos textos uma dinâmica de problematização e os transforma em organismos porosos e hospitaleiros, é consentâneo com o fenómeno do *devenir*, teorizado por Deleuze e Guattari (1980), pela noção de latência que mantém abertas e equacionáveis todas as opções e todos os desenvolvimentos, numa rejeição da fixidez e da concretude. Esta é, também uma das estratégias *desviantes* da literatura praticada por Maria Velho da Costa, na sua vocação de mutância, de miscigenação e de experimentação de outros possíveis.

Como se depreende, é também pela via da ativação de leituras que a escrita de MVC cria plataformas oscilantes, já que a riqueza do seu texto e a proliferação de sentidos dependerão do substrato cultural do leitor e da sua capacidade de ativar as vozes que circulam no espaço textual, movimentando as referências em jogo. Ao referir-se à leitura como uma forma de reescrita, e baseando-se para isso nas teorias apresentadas por Lausberg, Maria Beatriz Weigert vinca o carácter contingente da eficácia na alusão ou na citação, porquanto, tratando-se de uma escrita dupla, fica por saber se, tendo descodificado a primeira escrita, o leitor possui alcance cultural que lhe permita completar a leitura na segunda escrita, aquela que contém as “ressonâncias do palimpsesto” (Weigert, 2002:139).

Por vezes, a lufada literária *outra* que atravessa o texto de Maria Velho da Costa expõe-se claramente, por exemplo, quando em nota de rodapé se revela a proveniência

dos textos, como acontece em *Casas Pardas*, embora de forma irregular. Da página 83 à 86 deste romance, colocam-se lado a lado um excerto da Crónica do Cruzado Osberno, relatando a conquista de Lisboa aos Mouros, em 1147, em texto traduzido do latim por José Augusto de Oliveira, e uma passagem de um texto retirado de ELISABONN, trabalho ainda em preparação conforme é indicado em nota de rodapé. Este processo fora já introduzido no livro ao longo das páginas 77 e 78, desta vez com a transcrição de um texto de Santa Teresa de Ávila, colocado ao lado de um texto de Gertrud Stein, traduzido em rodapé:

DE GRAVISIMA CULPA

Gravíssima culpa es la incorregibilidad de aquella que no teme cometer las culpas y rehusa sufrir la penitencia – que a la hora del comer, sin manto, vestida de un escapulário, sobre el qual habra dos lenguas de pano bermejo y blanco, delante y detrás, en modo raro cosida, en medio el refectorio coma pan y agua sobre la tierra por senal que por el gran vicio de su lengua en esta manera sea punida y de ahí sea puesta en la carcel; y si en algun tiempo fuere librada de la carcel, no tenga voz ni lugar.

IX

Look at me now and here I am  
 And with it all it is not preparation,  
 They make it never breathless without breath  
 And sometimes in a little while they wait  
 Without its leaving it is mine to sit and carefully  
 To be thought trough let it be that it is said let  
 Me alone,  
 you alone have a way to  
 Think and swim,  
 Leave it as well  
 And noises have no other.  
 It is in their refrain that they sing me  
 It just can happen so.

Não deixa de ser curiosa esta inclusão num romance de Maria Velho da Costa de um texto de Santa Teresa de Ávila, ela que, na opinião de Roland Barthes, fazia da leitura o substituto “de l’oraison mentale” (Barthes, 1984:43).

Na sequência destas transcrições, escreve-se, pela mão de Elisa:

Ecce doninha in lura. Ophelia inaufragada. Salva-Erro. Sim, sim, sim, eu vou-me explicar que essa é a destinação de quem copia a dívida da identidade própria: Eu escrevo para tecer um estandarte de confraria franjado, um sudário inconsútil, uma cota de armas fendida a montante e a jusante (...). (CP:78)

A narradora, que está também em processo de escrita, assume o gosto por se ver rodeada de outros escritos e por com eles tecer um estandarte onde a própria se vê representada, pois acaba de copiar “a dúvida da identidade própria”. Trata-se aqui de uma interessante forma de mostrar o exercício de partilha de subjetividades e uma espécie de irmandade, de comunhão de almas, que o percurso por outros textos permite, pois o estandarte será tecido sem costuras, ou seja, incorporando as vozes dos outros na sua. Elisa compreende, assim, que citar é redizer, ou dizer *em segunda mão*, para utilizar a expressão de Antoine Compagnon na sua obra *La seconde main – ou le travail de la citation*. O mesmo entende Maurice Blanchot, citado em epígrafe na abertura da obra:

D’abord, personne ne songe que pourraient être créés de toutes pièces les œuvres et les chants. Toujours ils sont donnés à l’avance, dans le présent immobile de la mémoire. Qui s’intéresserait à une parole nouvelle, non transmise ? Ce qu’il importe, ce n’est pas de dire, c’est de redire et, dans cette redite, de dire chaque fois encore une première fois. (Blanchot, *apud* Compagnon, 1979 : s/p)

Silvina Rodrigues Lopes reconhece a subtileza desta questão da autoridade sobre as palavras: “Como determinar a minha parte de palavra se todas as palavras são potencialmente minhas e se nenhuma se deixa apropriar inteiramente?” (Lopes, 2003:84). A forma como a impessoalidade universal das letras se conjuga com a circunstância singular da sua utilização constitui, para esta ensaísta, o mistério destas, e nesse processo peculiar se consubstancia a relação literatura-vida. Por isso, esta ensaísta entende que

Ao citar, comprometemo-nos num movimento contraditório que cede e resiste à atracção do sem fundo. Esse compromisso significa a nossa pertença à história, que não controlamos, mas em cuja não-linearidade participamos, partilhando as vozes que nunca serão redutíveis à transparência de um sentido, mas cuja opacidade nos toca e nos incita. Não há citação sem risco pois nada do que recebemos do passado nos é dado como tal, linearmente, numa cadeia chamada história, feita de um processo de superações sucessivas dirigidas para um fim. (*idem*:81)

As palavras de Elisa lembram ainda que as palavras dos outros, os textos lidos, são chamamento à escrita, um indutor do desejo de escrever e, nessa qualidade, como afirma Barthes,

(...) la lecture est véritablement une production: non plus d’images intérieures, de projections de fantômes, mais, à la lettre, de *travail*: le produit (consommé) est retourné en



production, en promesse, en désir de production, et la chaîne des désirs commence à se dérouler, chaque lecture valant pour l'écriture qu'elle engendre, à l'infini. (Barthes, 1984 :45-46).

A partir destas concepções se desenha o processo inter-relacional, dinâmico e mutuamente fecundante que caracteriza os processos de leitura e de escrita, onde simultânea e paradoxalmente um sujeito se abisma e donde emerge para se relançar de novo num circuito sempre renovado e inesgotável de sentidos, mostrando, como diz Jorge Luís Borges, que “La littérature est inépuisable pour la raison suffisante qu'un seul livre l'est” (Borges, *apud* Genette, 1982:453). Comentando estas palavras e a ideia defendida por Borges duma literatura em transfusão perpétua ou em perfusão transtextual, Genette reforça-a considerando a literatura como entidade

constamment présente à elle-même dans sa totalité et comme Totalité, dont tous les auteurs ne font qu'un, et dont tous les livres sont un vaste Livre, un seul Livre infini. L'hypertextualité n'est qu'un des noms de cette incessante circulation des textes sans quoi la littérature ne vaudrait pas une heure de peine. (Genette, *ibid.*)

Também Fernando Pessoa se mostrou sensível à questão da leitura como impulso criativo e à necessidade de a própria escrita saber hospedar e movimentar outras vozes, aquelas que, ao longo do tempo, foram constituindo o substrato cultural e literário de um escritor. Por isso, ele que constantemente se continua a dizer pelas vozes de outros e vai fecundando o imaginário e a realidade de tanta gente, só podia defender que “Deve haver, no mais pequeno poema de um poeta, qualquer coisa por onde se note que existiu Homero” (*apud* Lind, 1996: 390).



### **III - A ficção é um palco: “*Comme au théâtre*”**

Eu sabia; era um minuto de silêncio por Sara, pelo teatro, pela vida a dar pancadas de Molière às portas da morte. Era uma pausa retórica, dentro e fora da dramaturgia.

Maria Velho da Costa



## 1 – O jogo ficcional

### 1.1 – Uma escrita dramática

O teatro é o direito de todos os avessos, o auto  
do mundo.

Maria Velho da Costa

Na análise que se tem vindo a fazer da voz e da forma como a sua fonte emissora se presentifica, se dissemina, se baralha ou dissimula nos romances de MVC, se tem procurado equacionar o estatuto da entidade autoral e averiguar da porosidade de um discurso que permanentemente insiste em rasgar um sistema de vasos comunicantes entre uma autoria textual e uma autoria empírica. Rastreada a produção ficcional, mas também a cronística e a dramática de Maria Velho da Costa, cedo se percebe estar-se perante um “*ludus verboso*” (MA:379) a que não é alheio o pendor dramático de uma escrita que, segundo Manuel Gusmão, privilegia as unidades de texto enquanto unidades enunciativas, verbais ou textuais, e só depois as unidades narrativas (Gusmão, 1988:48). A responsabilidade de tal facto é facilmente atribuível à pluralidade de vozes que circula na obra desta escritora, e à veemência que tais vozes colocam no ato de *dizer*, quer na forma de metadiscurso, quer na modalidade de discurso íntimo.

A consciência do estatuto dramático desta ficção perpassa pelos vários romances, quer em versão de alusão brejeira, como em *Missa in Albis* (“Aleixo foi-se em eu. Certa piada. Um drama nunca vem só; vem em gente: uns acossam, outros são acossados”) (MA:428), quer de forma explícita e insistente, como é o caso, em *Irene ou o Contrato Social*, da recorrência da expressão “Comme au théâtre” (ICS:36, 57, 130, 135, 169, 170). Já em *Casas Pardas*, a “Terça Casa” configura uma peça de teatro, da mesma forma que, em *Missa in Albis*, as personagens adotam posturas dramáticas, poses cénicas, e discursos que são partes de réplicas teatrais, como acontece no aparato da morte de Sara, da postura desta personagem na Igreja dos Mártires, ou na recorrência

de vocabulário atinente ao teatro: “... já viu essa cena falhar num grande final?” (MA:456).

Se a expressão “Comme au théâtre” não deixa dúvidas sobre a aproximação desta ficção à representação e a um universo ficcional *encenado*, e justificou já neste trabalho a designação do autor como locutor dramático em certas configurações discursivas, trata-se agora de analisar de que forma o tecido discursivo se desloca de uma feição predominantemente narrativa e se descentra, reivindicando-se como uma escrita dramática; trata-se ainda de verificar por que processos se poderão legitimar as palavras de Álvaro Manuel Machado quando, a propósito de *Casas Pardas*, diz que “Maria Velho da Costa joga perigosamente com uma linguagem teatral aplicada ao romance” (Machado, 1978:56). A própria autora não ilude essa tendência e confessa, na entrevista que concedeu a Cláudia Coutinho e João Ribeirete: “ (...) a escrita para teatro é-me bastante familiar, pelo recurso ao discurso polifónico e a um tipo de diálogo já muito teatral nos meus romances”.<sup>97</sup> A inclusão de excertos teatrais nas várias obras atesta esse gosto autoral pelo cénico, que a escritora também tem cultivado nomeadamente na parceria com António Cabrita para a escrita do guião cinematográfico *Inferno* e, a solo, com a criação da peça de teatro *Madame. Casas Pardas*, além de um pequeno excerto na página 14, consagra um capítulo inteiro à criação dramática. Na lógica estrutural deste romance, em que cada capítulo corresponde a uma casa, cada uma atribuída às personagens Elisa, Elvira e Mary, o centro do romance é composto por uma minipeça teatral que constitui uma “Terça Casa” onde as três personagens femininas se juntam. Sobre a teatralidade deste romance diz Luísa Costa Gomes:

*Casas Pardas* é um romance teatral. Os diálogos pedem palco. As personagens pedem cena. A própria existência de uma pequena peça de teatro que constitui a parte central do romance parecia querer dizer que o que havia a fazer era pura e simplesmente um prólogo e um epílogo à “Terça Casa”; mas, sendo à primeira vista um “corpo estranho”, a estratégia da peça dentro do romance é eminentemente romanesca, é uma outra experiência do texto na elaborada sequência de experiências literárias que o romance também é. O texto dramático é ali o mais adequado a uma “encenação” do poder. Tal como a Elisa usa a oração para dizer um desejo de vingança, ou a Lídia usa a ladainha da bruxa para lançar o seu mau-olhado sobre os patrões.<sup>98</sup>

---

<sup>97</sup> “A leitura na escrita”, *loc.cit.*, p. 52.

<sup>98</sup> “Casas, e os barulhos da língua que há dentro delas”, *Manual de Leitura* sobre a representação de *Casas Pardas*, *loc. cit.*, p.8.

A vocação teatral da ficção de MVC percorre outros romances. *Lúcialima* inclui um excerto dramatizado entre as páginas 112 e 116, tal como *Missa in Albis*, entre as páginas 111 e 120. *Irene ou o Contrato Social* inclui dois excertos, o primeiro nas páginas 48 a 51, o segundo da página 147 à 149. Quanto a *Maina Mendes*, primeiro romance da autora, a vocação pela espetacularidade anuncia-se em forma de guião cinematográfico, entre as páginas 81 a 86, com indicação de planos, de colocação das personagens e de incidência de luz, em dois excertos textuais que enquadram um diálogo entre Maina e a criada de casa, Hortelinda. Aqui, o texto aproxima-se daquilo que, nos estudos teatrais, se considera um romance didascálico, tal é a propensão do autor a tornar-se encenador (Sarrazac, 2005:188). Veja-se um pouco desse aparato cénico:

O sol deve deslocar-se, em relação ao espaço do corredor sobre o qual directamente incide, por forma a que esse espaço se reduza, sem perder porém, devido aos limites impostos à incidência da luz pela forma rectangular das portas abertas, seus remates em ângulo recto. A alteração, que finalmente provoca o total retrocesso da zona fortemente iluminada para o quarto apenas, que é o de Maina Mendes, deve ocorrer por forma a tal ponto gradual que não possa ser imediatamente perceptível. Por nenhuma forma de atenção concentrada apenas neste percurso da luz, mas apenas pelo olhar que se vá e retorne a constatar-lhe a mudança. (...)

(...)

(...) Quanto a Hortelinda, necessário é que, num movimento também gradual, mas este perceptível, e sempre apoiada à ombreira da porta que confina ao quarto donde veio e onde a luz, a amarela, é já no beiral da janela apenas, é necessário que, depois de coberta a cara com o avental, lentamente se vá sentando sobre os próprios calcanhares e chore. (MM:85-86)

A par destas incursões pelos universos do trabalho dramaturgic são vários os convites que se vão lançando ao leitor no sentido de que se veja no texto uma encenação e, nas personagens, atores em pose dramática. Em *Maina Mendes*, as palavras convidam à pose e ao silêncio expectante e solene das representações:

Eis onde. Eis como, inequívoca metáfora e sinal, rio farto de morna faina.”; “Eis onde e tem anonas e o perfume quase podre-doce sobe aqui desde o lugar da hortaliça até isto alto. (...) Eis a companhia. (...) Eis o lugar. (...). Eis o trabalho. (...). Eis a espera. (...) Eis onde. (MM:235-239)

Em *Irene*, e sob focalização da personagem Orlando, a mãe, Nasi, é apresentada assim: “Parecia parva a dizer parvoíces e a vestir-se e a despir-se tudo no mesmo acto. Para a peça” (ICS:33). E é o próprio Orlando que, na presença da mãe, adota a postura de quem segue um guião:

- Arranja-me um gin-tónico, Orlando, se faz favor.  
*Cool, man. Cool.* E isto sem levantar a voz, nem a vista. Merecia um avanço cauteloso.  
Com ou sem gelo?  
Vaidade de mãe vence sempre. Quando não derruba. Mas aquela não era o género. Se analiso agora estou feito.  
Estendeu-lhe o copo, sem limão que ainda não havia no lote e também a hora não era a dessa adstringência. Fundo, respira fundo e compassado que é a regra de atinar donde vem o golpe. Sentar. Agitar o gelo com o dedo. Traçar perna. Esperar. A mãe olha enfim. Não perscruta, olha calma de cobra sem pálpebras para pestanejar. Olha o copo. O dela. O dele.  
(...)  
Arrebatado o primeiro lance. Como se lhe saísse o nove de espadas.  
Orlando levantou-se, os olhos dela nas costas. Deu-lhe tempo a que ela os desviasse. Encostou-se em pose à lareira enchameada de hortensias azulonadas.  
(...)  
Parou. A mãe escutara-o, as mãos pousadas em concha aberta uma sobre a outra, as estrias escuras da fortuna sobre a pele aí rósea, os ombros lassos, e o enlevo frio da escuta. *Comme au théâtre.* Suspira, o que é raríssimo. Não está desgostosa, está perplexa e não pode perguntar: é contra os ditames de o ter tido e feito. (ICS:34-37)

A própria personagem parece encarar a sua vida e o seu discurso e dá-los a ver como permanente representação, num interessante efeito de duplicação e de *mise en abîme*:

Estudei mais que um assoprador de vidro da Marinha Grande, esperei mais e melhor que Marx, especializei-me mais que o David Bowie, *I can play, I can play*, diverti-me mais que o ... que o ... aqui é mais difícil – o Bill Gates, o ... o ... Bordalo Pinheiro. (ICS:48)

A fuga desta personagem, por via do assassinato cometido, e as sucessivas identidades que teve de adotar são uma interessante figuração do jogo de máscaras em que se sustenta o romance e, neste caso, reproduzem uma estrutura em abismo que remete, não propriamente para o enredo romanesco, mas para a natureza dramática da própria construção ficcional: “Chegara mesmo a ousar César em Itália, embora não se consentisse muitas graças ao que punha em cena, em cada cena, a mesma cena” (ICS:112). Quando regressa a casa, é a sua irmã que continua a encenação:

- Não sou Vânia nenhuma, é nome de tio taralhoco. *Cut the cute.* Põe-me no chão.  
Disse isto com maldade e de um jacto. Tinha a réplica ensaiada, virou-lhe a cara ao beijo, as costas, e desapareceu. (ICS:139)

Na mesma obra, Raquel, que é atriz, funciona como uma estratégia engenhosa para colorir o texto de dramaticidade, assumindo estar “Todo o dia em cena” (ICS:66), postura que lhe é reconhecida pelo seu encenador: “ (...) ‘tens tanto o sentido da réplica,



do *timing*, que devias ser escritor-actor-residente” (ICS:162). E, de facto, tudo na sua vida parece confluir para um palco:

- *To serve Thee and obey Thee.*

*Servir e obedecer.* Mas que peça era esta? Raquel pensou que talvez não estivesse bem acordada. Às vezes tinha ausências, como Salvador que tinha um toque de epilepsia. Como Miranda, afinal, que dormia no meio dos mais piedosos relatos paternos. O efebo (ela tinha de começar a defender-se de um dia tão raro) estendeu-lhe a mão para a ajudar a levantar-se. *Comme au théâtre.* (ICS:135)

Em *Missa in Albis*, a linguagem do teatro e o aparato cénico estão também presentes: “Também Sara preferiu a vida sem estas representações que religam doutro modo” (MA:15); “Speak low” (MA:16); “O porte, cabelo fulvo e erres de Imogen ajudando, bem como o seu sentido da cena (deu-me a mão a beijar e segredou-me Aguenta-se grão-duque) (...)” (MA:242); “A solenidade do acto fazia-o cheio de pausas cénicas, muito neutro” (MA:283); “Cantávamos à noite ou fazíamos teatros” (MA:380); “Aleixo Garcia veio para o jantar que foi agradável, jocoso e brilhante como se entre todos eles houvesse uma marcação de cena provada” (MA:395). O aparato dramático é ainda conseguido na sugestão frequente da máscara e da figura, e na indicação de que o universo ficcional é puro jogo, *comme au théâtre*. É assim que, em *Missa*, um dos narradores-autores diz “afixemos a máscara do relator que progride” (MA:291), já muito depois de se ter assumido no romance que nele se trabalharia “com os critérios da ilusão” (MA:196). Não admira, portanto, que Sara seja destituída de uma certa espessura humana e pragmática, e se apresente num aparato de *faz de conta* típico de quem é “mais de gestos que de actos” (MA:412), que Salvador esteja sempre “a retocá-la” (MA:412), ou que se diga simplesmente que ela “não era real” (MA:280).

Neste contexto, ganha ainda especial relevância a recorrência do recorte de figuras em papel, pela sugestão da máscara nelas implícita. Se Ema, como se viu em *Missa* a propósito de uma figuração autoral, aparece no seu quarto de demente a recortar personagens em papel, os romances anteriores tinham já apresentado esse artifício. *Maina Mendes*, por exemplo, exhibe assim a protagonista, já em mudez autoimposta: “Maina Mendes tem, no plano quase inclinado dos joelhos, um tabuleiro onde se amontoam recortes de damas, cavalheiros e até crianças” (MM:39). Em *Lúcialima*, a estratégia será também utilizada e é já curiosamente contextualizada em função de uma expansão ou de um desdobramento da personagem que recorta as figuras, evocando em

simultâneo a figura feminina e infantil de Maina. Neste caso, trata-se de Eugénia, personagem tratada em diferentes fases da sua vida, como aliás acontece com todas as personagens deste romance. Aqui, já casada, apática e acomodada, assumindo que a sua vida “foi sempre pontuada por uma deliciosa relação com as pausas” (L:271), vê-se num papel de mera espectadora de si:

Tenho sorte de ter tempo para divagar as coisas que divagam comigo, como se já fosse velha e apenas assistisse. Ou não é nada disso, é o contrário – estou cada vez mais como a criança que está só, entretida, e pode ou expandir-se ou desdobrar-se. Que se passava, nesse tempo em que eu ficava só, rodeada de miniaturas de objectos e de figurinhas de papel recortado, abertas com a tesoura da costura de abas de oiro, um pouco romba, e que falavam e agiam com a minha voz e os dedos, se trocavam sentimentos e deveres e beijos *à cinema*, o chão à volta do bibe juncado dessas sombras brancas, por dentro do silêncio do quarto e da casa alheia de mim, mas que me confinava o sossego. (L:272)

A dramaticidade da escrita de Maria Velho da Costa assenta ainda sobre outros alicerces. A sensação de texto representado, de dito cénico e postiço é também conseguida através da repetição ou reutilização de frases dentro do mesmo romance. Vejam-se alguns exemplos: em *Casas Pardas*, a frase “Perdeste para sempre a maravilhosa unidade do teu espírito” (CP:55) é retomada na página 57 no formato “Perdeste para sempre a magnífica unidade do teu espírito”; na página 65, a mesma frase é encurtada para “Perdeste para sempre a maravilhosa unidade”, mantendo-se nessa forma nas páginas 68 e 74. Em *Irene*, a frase “Memórias, quiçá de outrens, estavam a tornar-se mais vívidas que prenúncios ou expectativas” (ICS:11) é retomada na página 14, neste formato: “Memórias, vozes, estavam a tornar-se mais vívidas que prenúncios de expectativas”. Da mesma forma, as considerações de Orlando sobre a mãe em “Orlando sabe que ela o sonhou antes de o ter dado à luz” (ICS:37) são retomadas por outra personagem, Raquel, a propósito de Irene, sua mãe adotiva: “Ela sonhou-me antes de eu existir” (ICS:43). Mas há outros exemplos: “Como é que vive alguém cuja dignidade seja inequívoca?” (ICS:50); “Como é que vive alguém cuja dignidade seja inequívoca?” (ICS:57); “Sem atingir, sem ter, uma dignidade que fosse inequívoca (...)” (ICS:111).

O mesmo processo acontece de obra para obra. Assim, a frase “O mau gosto é obsceno (...)”, de *Casas Pardas* (CP:310), é retomada em *Irene*: “Porque era de um mau gosto obsceno.” (ICS:54), tal como a expressão “já não acredito em nada do que visto” se lê em *Lúcialima* (178) e *Madame* (81). A frase “Posso-te pegar na cabeça?” é utilizada nas páginas 269 e 270 de *Casas Pardas*, repetindo-se o motivo, embora com variantes,

no romance *Missa in Albis*: “Enxugou-o e tomou-lhe a cabeça nas mãos” (MA:39); “...eu segurei-lhe a cabeça com as mãos” (MA:388) Na página 15 do mesmo romance, este movimento havia sido antecipado quando se refere que “Sara, ou eu” tinham levantado a cabeça “Que um dia mãos hão-de cingir para outra libação, esse receptáculo”.

Igual efeito se obtém através da reutilização, de obra para obra, das mesmas citações literárias, ou de citações dos mesmos autores, situação que (d)enuncia claramente as afinidades eletivas de uma (mesma) instância autoral (empírica), como adiante se tratará. Cabe aqui referir a título de exemplo que a expressão “pedacinhos de ossos”, do poema de Camilo Pessanha, tem honras de citação em *Lúcialima* (L:127), *Madame* (Md:71), *Irene ou o Contrato Social* (ICS:63) e em *O Livro do Meio* (LM:82). Por seu lado, o excerto do poema “Miséria”, de João de Deus “Debaixo daquela arcada / passava-se a noite bem” circula por *Maina Mendes* (MM:101 e 152), *Casas Pardas* (11), *Lúcialima* (L:138) e *O Mapa Cor de Rosa*, na variante “sabe-se lá por debaixo de que arcadas em que se passara a noite bem” (MCR:191), da mesma forma que o título de Herberto Helder, *Os passos em volta*, atravessa obras como *Casas Pardas* (CP:90), *Irene ou o Contrato Social* (I:63; 80), *Myra* (M:76) e *O Livro do Meio* (LM:44).

Por vezes, esse fenómeno de recorrência e/ou variação acontece ao nível das imagens ou dos motivos trabalhados. É o que acontece em *Irene ou o Contrato Social* quando se apresentam duas gaivotas a despedaçar um pombo ainda vivo: “Ao longe, no extremo do relvado, duas gaivotas despedaçavam um pombo ainda vivo” (ICS: 81). O motivo é ainda retomado na página 56 de *O Livro do Meio*: “Em Finsbury Park, no parque do bairro do mesmo nome, que hoje é considerado fojo de terroristas, vi uma vez duas pegas, lustrosas de branco e preto, a despedaçarem no chão um pombo ainda vivo”. O mesmo fenómeno de reativação ocorre com alguns nomes ou personagens, fenómeno a que anteriormente já se aludiu e que Manuel Gusmão entende funcionar como um jogo literário consciente em que um mundo é “produzido verbalmente em livros” e que “sugere que este conjunto de romances constitui um mundo (de mundos), um mesmo mundo com uma população parcialmente comum, tal como acontece com o chamado ‘mundo real’” (Gusmão, 2001:77). Este processo, além de estreitar a relação com o leitor, chamando-o a um reencontro e à ativação da memória de outros livros, afigura-se como outra das estratégias para a criação de estruturas em abismo. Este mecanismo, como já se viu, permite criar no universo desta ficção e dentro de cada obra uma dinâmica interna que as constitui como uma espécie de organismos vivos e sempre

inacabados, porque sempre em trânsito. Algumas das personagens desta ficção, que transitam de obra para obra, são seres em processo, em mutação, numa lógica de devir deleuziano<sup>99</sup> que, no ponto agora em apreço, se integra perfeitamente na dinâmica inerente ao universo dramático e a todo o processo de transformação e caracterização, bem como o de adaptação a novos papéis a que está sujeito o trabalho de um ator.

Os ecos, as variações e os efeitos de intratextualidade, não sendo mais do que sinais de uma (mesma) voz que se vai repetindo numa continuidade instável, constituem-se em imagem de marca de uma poeticidade de vocação intensamente dramática. Os padrões de repetição que a obra desta escritora exhibe servem eficazmente o propósito dramático da sua escrita porquanto parecem recriar um trabalho de ensaio e de jogo permanente, em que os mesmos textos vão e vêm, as réplicas mudam de locutor conforme a encenação em causa, num exercício verbal que se oferece em clara e assumida representação e, paralelamente, melhor justificam esta escrita como uma prática de irmandade, de comunicação partilhada e de livre-trânsito de textos e de vozes que não se deixam aprisionar nos limites de um determinado livro.

Myra, por exemplo, parece reconhecer o seu lugar nesta confraria literária ou neste jogo em que, como se verá, escrita e vida se misturam. Por isso, sabe que a repetição é uma marca do quotidiano e que é preciso saber enquadrá-la e perspectivá-la, tomando-a, como é o seu caso, em ocasião de aprendizagem: “O que é preciso é não ter medo da repetição” (M:93). No início do romance *Missa in Albis*, avisa-se que “Tudo é várias vezes, do que não acaba” (MA:11) e Martim parece considerar este padrão repetitivo familiar: “Sei pela minha, que a vida e os seus gestos tendem a repetir-se, não em farsa, mas até que alguma tragédia nos liberte delas, farsa e vida” (MA:259). Da mesma forma, Raquel sabe que o trabalho do ator passa pelo exercício da repetição: “Repetir, repetir, o actor é um herói frágil. Só o palco vinga. A arena” (ICS:23). Irene também se repete, tendo consciência do que isso comporta de pose discursiva: “Irene ri, repete-se. (...). A discorrer alto, e retórico como num monólogo datado” (ICS:101). No caso de Elisa, a repetição é encarada como consequência direta do fluxo espontâneo da palavra: “Repito-me mas não sei se endoideça dado que as palavras me vêm tão corredeiras e de singular, arredio prazer (...)” (CP:17).

---

<sup>99</sup> *Vd.* parte III, ponto 2.1.3.

Esta prática da repetição impregna o texto de um sabor lúdico e faz com que se perspetive nos romances uma espécie de palco onde se desenvolvem *jogos de linguagem* para os quais, na maior parte dos casos, as personagens parecem estar predispostas ou, pelo menos, atentas à sua ocorrência quando esta parece não depender diretamente da sua decisão, como acontece na última citação de *Casas Pardas*. Conviria lembrar a este propósito Wittgenstein e a forma como encarou os processos de nomear e as repetições de palavras como “jogo de linguagem”, um “todo formado pela linguagem com as actividades com as quais ela está entrelaçada” (Wittgenstein, 1961:177), e concebendo-o como “parte de uma actividade ou de uma forma de vida” (*idem*: 189). Nos romances de MVC, a consciência que as personagens demonstram relativamente ao uso que fazem da linguagem e à forma como essa linguagem lhes enquadra a existência vinca a ideia de que, de facto, não só “o homem possui a capacidade de construir linguagens” (*idem*:52) mas desenvolveu também o gosto de as exhibir em aparato cénico.

Volney Gray, numa análise à obra de Winnicott e às suas concepções sobre a experiência do jogo na infância, reconhece que está na própria natureza do jogo que este se repita vezes sem conta, não como compulsão de repetição, mas enquanto ativação frequente do impulso lúdico e criativo, e reconstituição sempre nova de momentos de simulação. Dessa forma se justifica que o jogo não seja “goal directed”, embora possa acontecer que, nalguns casos, a repetição se possa converter em fantasia neurótica (Gray, 1986:386). Esta situação será também objeto de análise mais adiante nesta alínea, a propósito das transgressões linguísticas que na obra de Maria Velho da Costa recriam algumas ocorrências do foro esquizoide ou psicopatológico.

As teorias de Winnicott fornecem contributos igualmente interessantes para compreender a natureza deste jogo. Na sua apresentação do “transitional object” e dos “transitional phenomena”, Winnicott expõe-nos como uma “intermediate area of experience (...) between primary creative activity and projection of what has already been introjected” (Winnicott, 1971<sup>a</sup>:1), introduzindo assim a ideia de que a criança começa a desenvolver, através da repetição, a capacidade de recriar, de simular o já reconhecido por via da criação, num terreno ilusório, de um objeto que é a primeira representação de uma “*not-me possession*” (*idem*:3). No decurso da sua vida, será então natural que o homem ative esse impulso inicial, desenvolvendo a capacidade de conscientemente criar *ilusão*, reformulando o conhecido e trabalhando-o em novas combinações, num exercício de *role-play* sempre disponível e de fácil ativação. Será

esse, segundo o eminente psicoterapeuta, o lugar da experiência cultural: “The place where cultural experience is located is in the *potential space* between the individual and the environment (originally the object). The same can be said of playing. Cultural experience begins with creative living first manifested in play” (*idem*<sup>b</sup>:4). Na sequência dos estudos de Winnicott, Volney Gray considerará que as formas culturais, nomeadamente o teatro, são “elaborations of the transitional object and the transitional sphere” (Gray, 1986:386) e, tal como Winnicott, que defendia que o uso de um objeto está relacionado com a capacidade de jogar/brincar (Winnicott, 1969:711), Gray concordará com a teoria de que os doentes esquizoides são os que falharam no estabelecimento de relações bem-sucedidas com objetos transicionais (Gray, 1986:383) capazes, como havia também defendido Winnicott, de lhes fornecer “an indispensable source of solace and hope, without which the ego slips into schizoid terrors” (*idem*:372).

Os jogos linguísticos que a obra de MVC exhibe, de tão ostensivos, constituem claramente um espaço de recreação, e os registos de que Elisa se diz amadora (CP:239) enquadram-se numa tentação irresistível da utilização lúdica do material linguístico, o que a leva a afirmar que “O prazer, a moral e o jogo decorrem de registos” (CP:240).

Do aparato polifónico que já se apresentou e da desregulação das vozes que povoam alguns textos se vai prefigurando uma escrita que não é apenas plural, mas também tensional pela reivindicação do dizer de certas personagens, pela forma como as vozes irrompem e se cruzam, numa encenação de pluralidade e de variância que confere ao texto uma espetacularidade dramática. O ritmo da linguagem e o trabalho sobre as palavras tornam o texto “pregnant” de teatralidade, ainda que não existam situações de comunicação e de interação verbal (Sarrazac, 2005:217): “Qu’est-ce qui appelle dans un texte plutôt que dans un autre, la réalisation théâtrale? Sans doute un langage, une voix de l’écriture, suscitant la parole et le geste” (*idem*:214-215).

Para potenciar substancialmente o efeito de texto encenado e de jogo cénico na escrita de MVC, em muito contribui, como se viu, o uso reiterado de citações, nos casos em que os textos ou os fragmentos citados são reconhecidos pelo leitor e necessariamente estimulam a sua memória literária e cultural. Neste caso, o efeito será o mesmo que ocorre quando há recurso a citações na representação teatral:

(...) pour pouvoir être un emprunt *repérable* en vue d’une réception par le spectateur, la citation doit nécessairement être perceptible comme un corps étranger dans le contexte citant, en rupture avec celui-ci. Elle produit un effet d’hétérogénéité qui ôte à l’univers

dramatique son unicité organique et le donne à voir comme le lieu d'un arrangement, d'un montage. (Sarrazac, 2005 :44)

É este efeito de “arrangement” que faz sobressair o texto como um exercício de construção, de combinatórias, uma atividade pensada, estruturada e praticada de forma a provocar, como em todo o jogo, uma qualquer estimulação. Curiosamente, no seu *De arte combinatoria*, de 1666, Leibniz trabalhava já a ideia do jogo como um manancial a explorar no que ele tinha de “ensinamentos preciosos para a arte de inventar” e de criar novas combinações a partir de elementos preexistentes (Leibniz, *apud* Duflo, 1999:24). O jogo perspectiva-se, assim, como caminho de acesso à atividade artística no que ela comporta de técnica, de treino, de pertinácia e de entrega por parte do artista, o que levará posteriormente Schiller a defender que a arte nasce do jogo (Château, 1961:173).

Se, como defende Jean Château, “A arte supõe sempre uma procura de efeitos novos, de perfeições novas” (*idem*:171), então será lícito aceitar a sua tese de que “ (...) historicamente, a espécie humana passou, sem dúvida, da actividade lúdica à actividade estética” (*idem*: 172). No que a este trabalho respeita, acrescentar-se-á que, assumindo entre as duas uma transitividade permanente, Maria Velho da Costa trabalha a ficção como jogo encenado e a língua como potencial lúdico através do qual, frequentemente, se produz e exhibe o “*ludus verboso*” de que se fala em *Missa* (MA:379).

O pendor citacional desta escrita, provocando um efeito distanciador relativamente à instância narrativa e autoral, ao mesmo tempo que expõe afinidades eletivas com essas mesmas instâncias e que (d)enuncia uma entidade leitora a montante e na direção macroestrutural do texto, vinca simultaneamente a dramaticidade de um texto apostado em integrar vozes *outras* com as quais se encenam mundos e se dá livre curso à fala, em exposição direta, “boca a boca”. Por isso a unidade enunciativa terá prevalência sobre a narrativa, como compreende Elisa ao refletir sobre a natureza dos seus escritos e ao compreender que a sua busca é de espaços de doação, de enunciação transitiva, de um dizer explícito sem ocultação nem silêncios, numa sugestão de escrita transitiva e de falas ininterruptas, que também falam interagindo com outras vozes, e se falam, alimentando o discurso. Facilmente, portanto, a personagem se dá conta de que nunca poderá ser poeta:

(...) Que nunca será poeta, há uma **doação que não dá. Jamais estará cega sob fulgor que queime a voluntariedade da mão.** Ela olhará nos olhos a majestade das coisas disconformes (*sic.*) buscando com elas a amena familiaridade de uma **conversa** de café lisboeta, de cama pós orgasmo tão já somente amistoso. Elisa deseja que a fulguração oculta more na cozinha de cada um e ajude a enxugar os pratos, como macho inábil visita da casa, por enquanto. **Pensa ainda se é do contar histórias que não prescinde e embora saiba que só saberá de todas essas indagações escrevendo-as, lhe parece que não.** Não é a alternativa entre a encantação e o relato plausível que a rala, ali instalada respirando dos contrafortes da bem debuxada muralha a ocupação das luas. Elisa quer afinal a coisa mais natural dado o seu percorrer, **o derramamento sem fronteira de entendimento ou contenção de uma fala, exigente mas ainda explícita, sem essa ocultação ciciada do verso,** ou **Elisa já não pode a exasperação do silêncio que ouve num poema,** belo, Meus segredos forcejarei para que possam ser **ditos boca a boca.** Porque acaso se teme da desmesurada desolação daquele que recita possesso do ritmo sagrado pelos templos, Elisa busca a resposta a forjar-se nos olhos dos vivos, **criar como retorquir,** narrar para que eles narrem, Babilónia é um pátio, Luiz Vaz, diz ela então ao astro a que devolveu nome e agora a voz, contar, cantar de Dinamene a multiplicação de todos os rios que não vão dar a Roma ou à sede de um império sobre astros, bronco, sem fala mais que um trémulo nos circuitos de máquina ejectada. (CP:344-345)<sup>100</sup>

A opção de Elisa radica no prazer da transitividade de vozes, ainda que estas aconteçam no interior de uma só voz, por ativação de referências, por libertação das vozes do inconsciente, pelo soltar da rédea da fala. A personagem inscreve, desta forma, um fazer poético, defendendo, como afirma Manuel Gusmão, que “a individuação de uma voz se tece de uma inúmera audição de várias outras”, que “o discurso literário potencia a sociabilidade individuante da linguagem humana” e que a dramatização da linguagem e do discurso são um “drama de linguagens diversas que se acumulam, cruzam, chocam, combatem, ironizam, questionam, em suma dialogam” em multiplicidade, “como resposta e homenagem à diversidade sensível do mundo e da cultura” (Gusmão, 1996:37).

As personagens escritoras de Maria Velho da Costa merecem claramente lugar de destaque na sua ficção. Elas são gente impregnada de ditos outros de que se fazem recetáculo mas também canal transmissor, vivificador e, muitas vezes, transformador, pelas variações introduzidas em frases ou expressões que a memória literária ou cultural consagrou. Elisa, de *Casas Pardas*, é uma “carregadora ambulante do sétimo sentido que é o ouvido-dizer” (CP:11), alguém “transportando ditos” (CP:18), que se quer sujeita a uma “polinização intensa e miscigenante” (CP:367), se acha habitada por “tantas referências” (CP:349) e por isso, a ser árvore, gostaria de ser “um cedro a estorcer-se enorme para aqui e para além um tronco assim de largo e multiplicado de ramas, a irregularidade mas harmónica, habitadíssimo de ninhos, insectos, lagartas todas veludas e sardões agachados” ou um eucalipto, pela avidez que o leva a “sugar” tudo em seu torno

---

<sup>100</sup> Destacados meus.



(CP:345-346). Maina é “uma criatura demasiado habitada por heranças outras” (MM:24), da mesma forma que os autores textuais-narradores-personagens de *Missa in Albis* se consideram imersos num “poluído poço” (MA:168). Ramos, em *Lúcialima*, tem “mais referências do que a imaginação comporta” (L:340) e Myra reconhece que a sua cabeça está habitada por “Tantos livros, tantos contos” (M:117), da mesma forma que Elisa, personagem escritora amiga de *Irene em Irene ou o Contrato Social* (e curiosamente convocando, pelo mesmo nome, a outra Elisa, a de *Casas Pardas*, até pelo uso do mesmo diminutivo, *Ziza*), está a escrever uma coisa compósita, um “mistério glososo” (ICS:157-158).

Se os ditos de outros são, por si só, um fenómeno de alterização no texto enquanto voz representada, dramatizada, eles tornam-se particularmente cénicos (no sentido em que ganham espetacularidade) quando sobre eles se exerce uma transgressão, como é o caso da tradução literal e um tanto brejeira do nome de Shakespeare (“Pera tremente”, “Abana a Pera”, “Tio Guilherme – (The Shakes)”, usada em *Casas Pardas* (CP:13 e 109) e *Irene* (ICS: 164-165). Os exemplos de variação ou de transformação são inúmeros e circulam por todos os livros, traçando um rasto autoral textual, mas também empírico, que denuncia uma prática de escrita movente e irresistivelmente seduzida pela metamorfose.

Assim concebida, esta escrita está pensada para provocar efeito cénico numa interessante “combination of respectful homage and ironically thumbed nose” (Hutcheon, 1985:33), que confere a certos excertos uma atmosfera paródica, artifício que Linda Hutcheon considera ser uma das potencialidades modernas da autorreferencialidade e do discurso interartes (*idem*:2). Para esta ensaísta, a paródia é “a form of imitation, but imitation characterized by ironic inversion, not always at the expense of the parodied text. [...] Parody is, in another formulation, repetition with critical distance, which marks difference rather than similarity” (*idem*:6). Ora, pela recorrência das citações, próprias ou de outros, pela assunção da repetição e pela transgressão operada nas citações, o jogo paródico a que se assiste nos romances de MVC expõe uma atenção ao processo criativo e ao jogo linguístico centrada no que eles podem comportar de manobra lúdica ou de exercício engenhoso de autoironia, em que permanentemente se cruzam e harmonizam a intertextualidade e a autorreferencialidade. Daí que o processo paródico possa revestir diferentes formas e nem sempre tenha de incluir a noção de ridículo, como esclarece Linda Hutcheon:“(...) parody can obviously

be a whole range of things. It can be a serious criticism, not necessarily of the parodied text; it can be a playful, genial mockery of codifiable forms. Its range of intent is from respectful admiration to biting ridicule” (*idem*:15-16).

Os exemplos que a seguir se transcrevem esclarecem o caráter multifacetado da transformação paródica a que se assiste em MVC, a forma como nela se revela um discurso interartes e um permanente impulso para uma recontextualização e um reordenamento de convenções: “A experiência é a cicatriz de todas as coisas” (CP:22); “a disseminação da peste bourbónica” (CP:28); “Passeio-me como gata em caixa alta, zinco gélido” (CP:105); “Eu bem sabia que não se devem pedir porcos às pérolas” (CP:110); “Ah, aquela marreca madrugada que o engenho não deixa durar pouco” (CP:194); “enlatada a fé e o império” (CP:240); “Diário de Borco” (CP:335); “pelo sangue morre o ânimo” (CP:337); “o abominável homem das verves” (CP:341); “Canta, canta, *cantiga de crânio, jamais se habitua aos lábios de alguém*” (L:44); “A rata abriu as pernas e pariu-se o monte” (L:44); “*Pretidão de amor, tão brava a figura*” (L:251); “ F. abraçou-a e disse, *No mar tanto dano e tanta perda*, como quem cantarola de ninar, o que fez T. rir-se e corrigir, «tanta merda», para que F. a admoestasse sem a largar.” (D:20); “Para tão curto amor tão porca a cena.” (ICS:49); “Bolsei muita pena e muito dano” (M:85); “O rapaz ri e os dentes são pérolas contadas” M:91).

Estes exercícios de transgressão ou de variação sobre adágios, frases feitas ou excertos literários, sendo sempre operados por uma macrovoz que se sobrepõe, inverte, perverte ou joga com a voz coletiva dos ditados e dos provérbios, comprovam uma apetência autoral por uma “jonglerie verbal” (CP:242), onde a palavra e as línguas protagonizam combinatórias inusitadas, justificadas às vezes por uma “necessidade humana de diferenciação inexplicável” (CP:348), ou simplesmente pelos “infindáveis recursos de pensar em outras coisas, oportunamente” (LC:14). Outras vezes, os exercícios de variância oferecem-se em versão puramente paródica. É assim que um “badameco” se torna um “*vade mecum*” (ICS:37), que as “*Nursery Rhymes*” de Hannah, se tornam, por efeitos da doença de Alzheimer, em “*Histry Rhymes*” (ICS:45), provocando um efeito de discurso do avesso que lembra a teorização feita por Bakhtine a propósito dos rituais de carnavalização medievais e a forma como, por meio de uma linguagem rica, eles faziam estremecer convenções através da apresentação “des choses à l’envers” (Bakhtine, 1970:19).

Nos romances de MVC, o malabarismo verbal é reconhecido e apreciado pelas personagens, vincando a consciência de uma natureza performativa e lúdica no uso da linguagem, como se depreende destes excertos, retirados de *Irene ou o Contrato Social*:

Subi aos meus quartos. A cadela seguiu-me. Raiava na piscina uma madrugada acrílica e escarlate. No espelho, a palidez de barro de um abexim, as olheiras roxas de um dervixe. Sou bem eu esta alma-penada? E um auto-colante de Nasi, jocoso e terno, que não o fez sorrir: *Quando trazes a perigosinha para tua mãe botar defeito nela? Um beijo. Mummy*. Porquê o giro crioulo-brasileiro da frase? Funcionavam já os *tantans* dos *télélés* das colunáveis? Mas Nasi não era sarcástica, nem metediça, pelo menos com ele. Quando era, era raro e merecido; ouvira-a uma vez dizer a um deputado enfatuado, que já ia, na mesma frase, na terceira *vertente*:

- Olhe, a mim, vertente faz-me sempre pensar em urinóis.
- É doença? – perguntou a esposa do arguente.
- Não, *verter*, 'tá a ver? – Vanessa explicitou, sacudindo o inexistente, e sumindo.
- São interessantes os seus *piquenos*. *D'vera*. (ICS:178-179)

- Mas toda a gente escreve, Irene: no pano da loiça, no rego do tractor, no cabo da vassoura, na tecla da caixa e na *Imitação dos Pássaros*.

- Na limpeza da pele, no traço de *Kohl* e na pinta da testa; toda a gente escreve que se farta e não é só nas paredes e nas lenga-lengas – entrei eu.

- Tudo é literatura? Vocês acham?

- Não, Iria, isso é o que acompanha as embalagens dos medicamentos; literatura inclusa.

Rimos. Éramos assim. (ICS:200)

Estavam a *nomenklatura*, a *intelligentsia* e a *estupidigentsia*. As artes e os ofícios, as instituições, alguma finança pendentes e correlativos, colegas disponíveis, escribas, os midiosos (de *media*). Salvador arranjara tempo e sangue frio para receber como o filho-próspero que era, antes de ser o pai da tempestade: ‘Tenho toda a cena I, raios, coriscos e naufrágio, antes de cair em mim.

Era *panache* e era cálculo. A caverna mágica era ali, no *barulho das luzes*, dos projectores, dos disparos das câmaras, dos olhares e das perguntas nem todas lorpas. Fui sentar Irene com Vânia, muito *ton sur ton* ambas, e dispus-me a apreciar a nova gente e as caras. (ICS:206)

A mistura de línguas e de referências, veja-se o caso das conhecidas revistas, proporciona também um fator espetáculo, sobretudo quando parece corresponder a um certo pendor exibicionista. Orlando, em *Irene*, reconhece que, na sua família, “é o crime que molda o carácter. E a competência nas línguas” (ICS:147). E são frequentes as ocasiões em que essa competência se pratica, evidenciando igualmente conhecimento e traquejo de vários estratos linguísticos:

Vou fazer chichi, disse Vânia-Vanessa, não mexas em nada.

*God forbid*, disse Orlando.

Mas vai pensando, disse ela.

Miniatural, exangue, ensanguentada a marcador vermelho e pastel diluído, estropiada bastante estava a criatura. Vânia-Vanessa agarrava o entre pernas do bordado inglês com as mãos ambas. Estava aflita.

*Vas-y vite*, disse Orlando.

*Ma bo ca ta míxe.  
Deus livre. (ICS :46)*

Álcool, *zjlb*. Passados, um nada. Identificação? Nem nada. Mas bastava olhar para eles. Um mulato, mas pouco, bem-falante:

- Senhor comandante, disse ao cabo – já que as coisas são o que são e a minha imberbidade lhe permite tratar-me por tu, aliás, como sabe, os negros são relativamente glabros, posso pedir-lhe o favor de retirar o *s* da segunda pessoa do singular? Não é *tu que andastes a fazer?* É *tu que andaste*. É assim que se dá cabo da língua, do Império, da autoridade.

(...)

- Chega, Orlando, Herr Rolf foi bem explícito: *Letztes Mal. And no personal offense. Aux autorités.*

- Ora muito bem, disse o cabo. Com ar entendido.

Orlando, de saída, deu-lhe o golpe de misericórdia, ensinou-lhe o ódio que não se desaprende:

Já pensastes, ó bófia, que teres razão, se não teres grão, não te dão o galão? Fôrassemos nós merda e tu cagar-nos mais. Porrada e tudo. (ICS:72)

### 1.1.1 – Potencialidades do discurso psicopatológico

a apeteência da jonglerie verbal é já  
indício de demência.

Maria Velho da Costa

Às vezes, a competência e a maleabilidade linguística servem outros fins, por exemplo o de camuflar um certo desnorde psicológico, uma fuga de si, como reconhece Orlando: “E usar os jogos de palavras, a perícia em três línguas, uma delas nativa (parece que há outras), para esconder a confusão de ideias” (ICS:45). Mais frequentemente, porém, a variância linguística pode configurar cenários de alienação ou, até de psicose, potenciando uma dramaticidade que assenta num fulgor verbal de efeitos de voz à rédea solta. Sublinhe-se que o motivo é trabalhado em várias obras, o que atesta a sua funcionalidade em termos de uma construção ficcional assente numa poética da voz.

Se em *Maina Mendes*, a mudez que a protagonista se autoimpôs é atribuída pelo médico a um fenómeno de histeria (MM:42), a polifonia e a poliglossia serão também conotadas com distúrbios do foro nervoso e até com possessão demoníaca, numa interessante figuração de alterização e de descentramento tal como ele foi teorizado por Linda Hutcheon (2002). Veja-se este excerto, inserido em *Irene* e já utilizado atrás, numa ilustração das vozes outras que vão circulando pelos textos de MVC:

Raquel põe o CD da Callas mais alto. Nunca tinha ouvido que o mesmo são a música e as palavras. No amor, ninguém fala sozinho e até os mortos vão ao nosso lado.

*Croce e delizia O sink bernieder Nacht der Liebe my fair lady Meu amor não tenhas pressa longi di bo ke mi tem sofrido Croce e delizia al cor Si tu meurs et tu vas loin de moi Misterioso altero.*

Raquel ouviu dizer que um dos sinais certos de possessão demoníaca é a poliglossia. Raquel acha que está delirante. (ICS:169)

Já se viu como em *Irene* circulam os avisos “Não deixes proliferar as tuas pessoas, não deixes” ou “Não deixes proliferar as tuas vozes, não deixes” (ICS:39 e 41), numa espécie de prevenção ou de contenção de um fluxo verbal de natureza psicopatológica que se repete no romance *Lúcialima*, quando Maria Isaura inicia o seu trabalho como psiquiatra numa instituição e é aconselhada pelos seus colegas a não *histerizar*. No entanto, o temor parece justificado: “Tenho medo. A bata ficou no carro. Nunca entrei numa enfermaria fechada. *Ó vozes que entraís*” (L:101). A natureza psicótica das vozes proporciona mecanismos largamente utilizados na escrita de MVC, como o desdobramento dos sujeitos enunciativos e a polifonia, e legitima a presença generalizada nos seus romances de personagens com distúrbios psicológicos, ou com comportamentos alienantes como o consumo de álcool ou de drogas, potenciadores de discursos disruptivos ou histéricos, ilustrativos de uma falta de domínio das vozes do inconsciente (do *hertus inclusus*), ou de vozes de fora, captadas avulsamente. Por isso, como já se frisou, é tão significativa a expressão “meu nome é legião”, utilizada quer em *Casas Pardas* quer em *Missa in Albis*, para ilustrar o *drama em gente* em que se constitui a escrita ficcional de Maria Velho da Costa. O processo de contaminação e de possessão do sujeito por vozes *outras* é apresentado como assustadoramente real, o que justifica o alerta a Maria Isaura:

A componente histórica do seu carácter, Maria Isaura, vai levá-la a processos de identificação com personalidades deterioradas ou regressivas, que poderiam ter vantagens terapêuticas, mas não em contexto asilar, não há nada a fazer em contexto asilar, a não ser o seu internato, defenda-se, defende-te, estuda, leia, mas organize o material em notas, sobretudo distancie-se, Maria Isaura, com o seu excelente aparelho obsesso-fóbico, Mestre, meu querido Mestre, o nosso coração não deve aprender nada e latir cada vez mais maior, Cuidado, Maria Isaura, a dissolução oceânica tem o seu lugar no processo produtivo em arte, em arte, Maria Isaura, cuidado com a regressão esquizóide sob o impacte da instituição utilitária, cuidado com as projecções identificatórias que não levam a nada, a nada (...). (L:103)

Os avisos à psiquiatra recentemente chegada fazem-nos convocar de novo as teorias de Winnicott sobre a necessidade de o ser humano, desde criança, criar, reconhecer e preservar uma área de ilusão através da sua relação com os objetos transicionais, distinguindo-os de si e sabendo-os uma “*not-me possession*” (Winnicott,

1971<sup>a</sup>: 3) que impedirá o fenómeno das “projecções identificatórias” ou de identificação psicótica para as quais Maria Isaura é alertada. Estes avisos contemplam ainda uma ressalva que importa analisar e que Winnicott, como já se viu, tratou também nos seus estudos, ao colocar o espaço da arte nessa zona intermédia entre o indivíduo e o exterior. Volney Gray contextualiza assim a teoria de Winnicott:

It is not accidental that Winnicott himself, like his colleague Marion Milner, was a keen student of the visual arts. For the problem of representation of reprotreating the image of the object is akin to the task he assigns the infant. It too must locate the outsider, good object, appreciate it, and, through an internal act of recreation, preserve it from deterioration by fabricating its iconic image in the substance of the transitional object. (Gray, 1986:390)

Não deixa de ser curioso que Winnicott apareça claramente referido pelo sujeito feminino de *O Livro do Meio* (LM:175), o que vem confirmar uma entidade autoral macrotextual atenta e interessada por estas questões.

A dissolução do sujeito ou a proliferação dos nomes, normalmente indesejados na vida real, porque sintomáticos de psicoses ou de outros distúrbios do foro psicológico ou psiquiátrico e, por isso, socialmente estigmatizados, têm no entanto o seu lugar no “processo produtivo em arte”, onde legitimamente poderão ocorrer todas as transgressões ou disrupções linguísticas, e onde o significante terá lugar de eleição, como germinador de sentidos:

(...) Acalma-te Maria Isaura, devias ter ido para Letras ou para o Conservatório, pensa, vê, Maria Isaura, é a proximidade da demência ou da clausura que te faz divagar assim, o peito feito um bombo de funâmbula, a sibililar estridente e espoliada, sonâmbula, ah, as associações verbais por proximidade fonética, a disrupção da conexão lógica, o predomínio do significante e esta dividida percepção, emanação de sentidos, que julgas que te estão a perceber? (L:104)

(...) as pessoas não podem ser transparentes e simultaneamente desdobrar-se em outras, fora de um contexto de resistência revolucionária, ou estritamente –  
V. Artístico?  
I. Artístico. Devíamos ter ido todos para Letras. (L:114)

Curiosamente, também, os distúrbios psicopatológicos aparecem aqui associados a uma capacidade de *ver e ouvir de mais* (L:106), o que determinará um fluxo comunicacional vertiginoso, de pura energia, e compatível com o aparato discursivo que se tinha já observado em Salvador, no romance *Missa in Albis*, quando este não estava sedado pelo médico e as suas vozes jorravam, porque captadas “em auges de ouvir”,

fulgurando num “iluminante caos” (MA:445). Também Maria Isaura ouve e vê em demasia:

(...) Os olhos não estão parados e perfazem um circuito alarmado exactamente à volta da cabeça de Maria Isaura, como um pássaro num interior, que não fita, *dementia praecox*, surtos esquizóides sem remissão já, hospitalismo, nomes. Cai em nós, Maria Isaura. (L:105)

(...) oiço e vejo de mais, não sei o que estou aqui a fazer. Os esquizofrénicos emitem a possibilidade de comunicação fusional a uma velocidade aterradora. Pronta e retráctil como o raio, a exploração pseudopódica dos organismos muito simples, a paixão, fulgurante como a pura energia, móbil e evasiva, os olhos ou um plasma que as criaturas, forças, se sabem, de repelência e conjunção? (L:106)

Ramos, igualmente protagonista em *Lúcialima* e, significativamente, poeta, associa o seu processo criativo ao desfasamento de si característico dos estados de alienação psicopatológicos ou alcoólicos: “Se eles soubessem como o meu fluxo de consciência é fantasioso na metáfora, como o de qualquer histérico histriónico e alcoólatra.” (L:243). E também ele se deixa enredar nas malhas da alienação produzida pela “excepcionalidade fugaz da inteligência do álcool” (L:333) que lhe faz vacilar a consciência “na metáfora aquosa da sua própria dissociação” (L:332):

(...) Nunca a amei como quis, como quis ser possível. ‘... *Amar, amar perdidamente*’, diz a gata nos olhos de oiro, enquanto se serve um bagaço, puro, duplo, as mãos trémulas e suadas – *delirium tremens*, o reverso da *tremenda magestatis, requiem, requiescat*, o caos que diz. O quê?, a quem? Da janela entreaberta à sacada a noite rescende, a maresia, a sardineira regada. Um rádio ainda aberto, ‘... *Se uma gaivota viesse, Trazer-me o céu de Lisboa, No desenho que fizesse ...*’. O Perfeito do Conjuntivo, o condenado de toda a conjectura, pensa Ramos, maldita língua. Leva os dedos à arcada do sobrolho, à cicatriz, ‘Deslocado o olho **vazo e vaginal** de Lilith’, ouve-se. Tenho mais referências do que **a imaginação comporta**, estéril. **A emoção com porta**. Um **esgotamento**, um **escudamento**, um **esquentamento**, prurido e fluxo fétido. (L:339-340)<sup>101</sup>

É interessante verificar como por uma certa errância dos fonemas e através de jogos de linguagem se produz um deslizamento do sentido que propicia um efeito encantatório da linguagem, próximo do que foi já referido na segunda parte deste trabalho a propósito dos textos do dramaturgo Valère Novarina, e que o excerto seguinte, retirado do prólogo de *The Drama of Life*, ajudará a recontextualizar: “VOICE OF NURSE TUBAN: The action takes place in the Arseman Factory, in the Assman Fictory, in the Aceman Rictory, in the Raceman Frictory” (Novarina, 1993<sup>b</sup>:106).

Estes jogos de linguagem enquadram-se no fenómeno de divagação linguística a que Derrida chamou *différance*, um processo movente da língua que se constitui por:

---

<sup>101</sup> Destacados meus.

(...) points of economic condensation, necessary stations along the way for a large number of marks, for somewhat more effervescent crucibles. Then their effects do not only turn back upon themselves through a sort of closed self excitation, they spread themselves in a chain over the theoretical and practical whole of a text, each time in a different way.<sup>102</sup>

Esta situação de efervescência linguística configura outro interessante caso de deslocação ou de descentramento. Trata-se aqui de um desafio colocado no interior da própria cadeia linguística. As palavras são sujeitas a um movimento de variância e de atravessamento por outras palavras ou grafemas que alteram a ordem semântica inicial, fazendo as palavras divergirem do seu rumo. O termo *différance* esclareceria, segundo Derrida, este fenómeno de divagação que ele não considera ser nem conceito, nem palavra, mas apenas marcas indizíveis ou indefiníveis (“undecidables”), ou seja:

(...) simulative units, “false verbal”, nominal or semantic properties, which escape from inclusion in the philosophical (binary) opposition and which nonetheless constituting a third term, without ever occasioning a solution in the form of speculative dialectics.<sup>103</sup>

Perfeitamente integrado no processo de *deslocação ávida* (CP:348) tão caro a MVC, este fenómeno produz no texto uma explosão de perspetivações, uma fulguração rizomática, tal como a conceberam também Deleuze e Guattari. Envolvidas numa espécie de autoencantamento, as palavras desafiam a sua lógica num movimento de experimentação de outras ordens linguísticas e semânticas. Estas marcas da *différance*, que podem consubstanciar diferentes configurações textuais, termos ou conceitos como os que Derrida ilustra através das expressões “sans blanc”, “sang blanc” “cent blancs”, “semblant”, são igualmente reveladoras de uma latência criadora (e criativa) que é comum ao processo do *devenir* deleuziano e que, na análise do universo ficcional de MVC, se torna um conceito especialmente pertinente e produtivo por ajudar a enquadrar a sua postura mutante e nómada. Veja-se como a explicação de Derrida se aproxima dessa ideia de latência, de *work in progress*, defendida pelos seus colegas filósofos, mas também da que falava Linda Hutcheon, quando caracterizou o conceito de *ex-centric*:

(...) They are in no way interconnected by meaning. And yet, in this skidding and this purely external collusion, the accident does produce a sort of semantic mirage: the

---

<sup>102</sup> G.Scarpetta, J.L. Houdebine, Jacques Derrida, “Interview: Jacques Derrida”, *Diacritics*, vol. 2, nº 4 (Winter 1972), The John Hopkins University Press, pp.35-43, p.35.

<sup>103</sup> *Idem*: 36.



deviance of the intended meaning, its reflective effect (effet-reflet) in writing sets a process in motion.<sup>104</sup>

Neste caso, o desfasamento ou o *fora de si* produzido pelos estados psicopatológicos ou pela fulguração alucinatória do álcool que afeta o poeta Ramos torna-se o lugar da linguagem que toma o leme e pode constituir-se em lugar aprazível, em terreno do fantástico e de uma inverosimilhança libertadora onde todas as coisas se harmonizam e “tudo rima com tudo”. Raquel acede a esse território pela via da droga:

O que eu amo na droga – que eu amo a droga, a luminosidade do pó branco, mais que o transporte do cavalo – o que eu amo na droga é a indiferenciação aprazível de tudo – a asa nervurada de uma abelha não é menos bela que o teorema de Tales, ou um montículo de esterco menos que a apara da unha, nem precisa de ser de Semíramis. Passada, tudo rima com tudo. Se não me batessem na cabeça os outros, que há antes e depois, se não fosse tão caro, se não tivesse medo de morrer *lá*, eu ficava *lá*. Os carregamentos são meus, porque não há melhor lugar. (ICS:64)

Este lugar de alienação, onde Lacan situou o “fading” de um sujeito que se dissimula a si próprio, é um território que, embora fulgurante de sons e imagens que se materializam na palavra, não foge do estigma do isolamento. Lacan dirá, aliás, que a «insistência» da cadeia significante é correlata da *ex-sistence*, ou seja do lugar excêntrico onde se situa o inconsciente (Lacan, 1966<sup>a</sup>:19). Muito significativamente, Lacan explana este fenómeno num texto intitulado “La lettre volée”, designação que esclarece por si só o desvio que a língua se consente, por intermediação da irrupção do inconsciente. As vozes que habitam o *eu* mascaram-no de si mesmo e, por isso, destituem-no da consciência de um *dizer-se* próprio através do qual ele se poderia fazer *gente*, mais do que *persona*, mero invólucro de uma voz que lhe é alheia. Alienado de si, e encarado pelos outros como alguém doido, o *eu* ficará remetido a um derrame de fala sem escuta. O discurso psicótico de Mariana Amélia deixa escapar que é por causa da ausência de escuta dos outros, e pela incapacidade de ver que demonstram, que a loucura se constrói e estigmatiza. O seu mundo é o de alguém impedido de *se dizer* porque uma outra boca se interpôs no caminho:

‘Doidas, doidas?’, diz Mariana Amélia, ‘não falo sozinha, não, a voz cai no ar é porque não há escuta, é então a escuta que faz não ser doido? Então os que não escutam estão é sem a minha fala, sem a minha fala, estão sós de a minha fala não estar. E quando eu falo estão os que não estiveram. Escute D. Cristiânia, escute isto, Morrereis sós como estes retratos, estão todos a penar de não me ouvirem, os santos que não me acudiram têm as mãos nas orelhas,

---

<sup>104</sup> *Idem*: 37.

como o macaco, quanto eu mais falar mais se enterram, pois não é? Que havia lá mais bonecos fechados no curro do redondel onde ele estava e eu disse-lhe, de largo, ‘E pessoas, vossemecê não sabe deitar pessoas ao papel?’ E ele disse, ‘Pessoas ainda não são gente’, está-me a ouvir, ó D. Cristiânia? Inda não são gente, está tudo partido. (...)

(...)

‘Se os pássaros têm cornos e os bois azulam, é porque ninguém vê. Deixar, deixar, uma cabeça tão cheia de outra voz que se não possa ouvir a si mesma. Põe, tira, rapa e torna, fica um buraco para todo o vento, a boca que se não pode escolher. (L:260-261)

Mascarado pelo discurso, alienado nele, o sujeito torna-se, assim, um “Sujeito sem enunciação do Eu” e, arredado de si, impedido de fazer o seu próprio luto. O processo é apresentado em *Irene*, numa figuração que hesita entre a sugestão de uma palestra sobre psicopatologias ou um sonho de Orlando, durante a viagem de comboio no Intercidades:

A psicopatia é pois, como esperamos ter demonstrado, a ausência *sobredeterminada* do luto. O luto tornado *Sujeito sem Outro. Donc*, ao contrário do perverso, ou digamos a anos-luz, - o Sujeito sem enunciação do Eu. Eu sou o meu cão; o que não o impedirá de sofrer como um cão. O cão é, para o perverso, uma diversão do Eu. Para o psicopata, é o Eu que nós fomos. *Fúmes*. A dor é um fumo, como uma braçadeira de luto, ou da Wehrmacht, que não trazem ninguém de volta. Até ver, outro tal e qual mutilado: sozinho sem dor e sem ninguém. O puro mal de fruição muito curta. Donde a prática do acto canibal, por exemplo, requerer uma repetição minuciosa. O acto puro acto. O curto fascínio e alegria do acto implicam a sua renovação sem termo. Como dizia Pestalozzi, *Tu peux chasser le diable de ton jardin tu le retrouveras à celui de ton fils*. Fiz-me entender? (ICS :137)

Este excerto, que convoca as patologias de Alzheimer de que sofrem Hannah e Irene, é também um exercício especular onde Orlando é forçado a mirar-se e a equacionar o seu futuro, num exemplo de estrutura em abismo que antecipa o final das duas personagens femininas e lança conjeturas sobre o futuro deste *graffer* psicopata, como ilustram as palavras seguintes: “O psicopata é intratável...detenção máxima, pena maior agravada, pena de morte, morte, morte, eutanásia...” (ICS:138). Chegado a casa, Orlando terá de suportar a morte de Hannah, que ele encontra gravemente doente, e será ele o agente que, no final do romance, facultará a morte de Irene através de eutanásia, o que o vai carregar do “desassossego de um crime mais, de uma morte que já estava certa” (ICS:218).

É interessante notar que a figuração da palestra, ou do sonho da palestra, reproduz ela própria uma encenação, como uma espécie de teatro dentro do teatro. De facto, tratando-se de apresentar uma patologia em que um sujeito é dissimulado a si próprio, o enquadramento não poderia ser mais adequado: “A voz ressoava num anfiteatro escuro onde apenas incidia um foco muito forte sobre a figura sem rosto que

falava e falava. Como por detrás do vidro de um bloco cirúrgico, teatro anatómico, o som ia-se desvanecendo...” (ICS:137-138). Como reconhece Manuel Gusmão, na sua análise do romance *Irene ou o Contrato Social*, sendo o teatro o “«Lugar» originário da polifonia enquanto plurivocalidade”, ele torna-se “um modelo de interpretação, concorrente com as «explicações» da psicologia clínica, para a escuta de vozes que é a escrita deste romance” (Gusmão, 2001:92).

A figuração de psicopatologias como que legitima ou torna mais verosímeis nos romances a ocorrência dos fenómenos linguísticos para os quais Maria Isaura é alertada: “as associações verbais por proximidade fonética, a disrupção da conexão lógica, o domínio do significante” (L:104). Atribui-se, assim, uma quota-parte de conceção ou de germinação psicológica ao processo criativo, situação que a própria autora assume na entrevista já citada: “De certa forma, quando se está a trabalhar em ficção – em cinema, em teatro ou seja no que for – tem de haver uma certa capacidade de entrega ao inconsciente, ao que não se domina”<sup>105</sup>.

Elisa, em *Casas Pardas*, avisa que a “apetecência da jonglerie verbal é já indício de demência” (CP:242), tendo muito cedo no romance colocado a hipótese de estar a enlouquecer, num excerto disruptivo provocado, neste caso, pelo seu estado de embriaguez: “que lindo, lindo, ácido claro, enchavelhado de luz para mim, dia, chamo-me Elisadédala, ou, tendo em conta o estoírar do dia, Zizieuropa, a cavalgar cachação de boi de abate. Am I going mad, with God on my side<sup>106</sup>, ó Bob de cá?” (CP:18). Mais tarde, lamentará ter perdido “a capacidade deveras solitamente alucinatória do (seu) ânimo” (CP:103), o que não deixa dúvidas sobre uma certa propensão, por parte da instância autoral, para explorar as potencialidades do inconsciente.

As verbalizações associadas de sabor lacaniano (mas também derridiano, como se esclareceu atrás) são frequentes e circulam por todos os romances. Em *Maina Mendes*, é através de Henrique, filho de Maina, que primeiro elas surgem, no contexto oportuno de uma sessão de psicoterapia: “Sei o que quer que afirme – Pequei contra minha filha. Sei o que estou afirmando, minha filha é in-pecável. Não pecável contra, porque feita desfazendo o morto em torno” (MM:212). Em *Lúcialima*, como se viu atrás, Ramos tem mais referências “do que a imaginação comporta, estéril. A emoção com porta. Um

---

<sup>105</sup> “A leitura na escrita”, *loc.cit.* p.47.

<sup>106</sup> Contextualização da autora inserida em nota de rodapé: Referência à canção do mesmo nome, de Bob Dylan, Anos 60. – N.T.

esgotamento, um escudamento, um esquentamento, prurido e fluxo fétido” (L: 339-340). No romance *Casas Pardas*, o processo é trabalhado insistentemente: “(...) pausa entre pausas, hiato hiante aliterantemente aliteratado, ali tratado em, (...)” (CP:21; “Ouviria vozes, se fosse donzela ou menopáusica. Assim só sei que sou eu que as faço, fosso” (CP:79); “Elisa Elisão A Lusa Alusão” (CP); “(a scholar is a scholar is a scholar, tenho o sétimo, céus, ano)” (CP:82); “(...) digo que posso, in(com)paravelmente, refazer-me, copiosa mente<sup>107</sup>” (CP:85); “Luigi que vaz que vaz mas não vaz” (CP:88); “Isto é uma abertura insuportável e eu não me chamo marcelisa, a lisa deste Março” (CP:241);

Que minha Mãe, a Estatutária Estultícia onde fui depósita, já lá não está, mas também nunca lá estive, que meus Manitos maninhos Muitos, os marinheiros aventureiros, estão do outro lado da (entre)tela com que me tapam para não ver o Desfecho à testa do Couraçado. Para eu não ver que sou vista vendo que assim, (...). (CP:81-82)

Eu não escolhi esta vida, fui posta nela por um conjunto de circunstâncias destinado a averiguar que circunstâncias são, por todos os meios possíveis, e isso é que é grave, 1) porque nem toda a gente tem que averiguar porque são tais as suas circunstâncias; 2) porque as pessoas que têm que averiguar porque são as suas circunstâncias as circunstâncias que são, não são, as suas circunstâncias, circunstâncias que as obriguem a averiguar delas por todos os meios possíveis. (CP:101)

A fronteira nem sempre está bem definida entre o jogo de palavras inconsciente e o que frequentemente parece oferecer-se como exercício de rendilhado consciente da língua. A sugestão dessa indefinição torna-se então propiciatória de sentidos que deflagram porque se justapõem, de referências que se aglutinam, de leituras simultâneas em diferentes patamares. O texto vibra de puro gozo verbal.

Veja-se como, em *Missa in Albis*, o discurso disruptivo feito de verbalizações inusitadas e associas ou de jogos fónicos continua:

Houve de haver vir vindo um vinte e cinco de Abril de mil nove e setenta e quatro. Também o fui fazendo e não chegou à minha vida. A menos que os parcamente insurrectos devessem ressurectos. Salvador dizia que eu provava as palavras por fome, não por gosto. E Doroteia. Essa facilidade também sua, Maria S., eu me pergunto se será educação ou memória de gozador palreiro – talqualmente minha afasia que mastiga para cuspir uma a uma as palavras privada dele.

Vou mui fogoso a si. A afunilar: o que foi ficado nessas faces cavadas; Sara só me disse ao fim como quem boa-noita: Lie down with eagles, Aleixo. Deite-se com as águias. Português soleniza, com vírgulas.

(...)

---

<sup>107</sup> Estas duas palavras estão grafadas em letra manuscrita e dispostas na página de forma a encimar, cada uma, um texto arrumado em coluna, respetivamente um excerto da Crónica do Cruzado Osberno e uma passagem assim apresentada em nota de rodapé: Eulisa. ELISABONN, texto em preparação.

Essa manhã foi fosca, que eu lá isso sei, hermana. Confesso que também chamei isso a Sara, iberizável com alguma ira, algo basca explosiva. Homem precisa de irmãs em quem suponha e não se ponha (logo). As fortes manes. (MA:436-437)

Depois? Depois V. veio, Maria S. e, muito antes, o Senhor, general Spínola, num carro com a farda do Sem-Perigo. Venite adoremos Domino, pai-Abril celebrado consoante, logo seguido das vaías da viatura militar partir com hino-sentados herodes.

(...)

Passsei este dia de V. ser Ela, Maria S., a V. ser Si. Musico, o sem ouvido, sem ser ouvido. Escrevo à boca do búzio-resposta sua. Oiça pare veja aqui: envelheço gago. Camoens conhecendo Shakespeare o diria ach so: There was this old man from Calcutah Who had this terrible stutter He arrived at the gate And said to his mate Please gimme s.s.s.s. some bread and b. b. b. b. butter.

Se você vier sã eu passo a pão e sobretudoo água. Sã. Essa demanda me entreva, dizia Sara: ninguém é são nem os pêros.

Vosso cativo corvo que sem voz se assassina: Vicente.

E com Bosco: Aleixo. (MA:441-442)

Em *Myra*, as transgressões ocorrem por desconhecimento do código linguístico, como no caso da criança abusada pelos “poderófilos” ou no da prostituta que anseia por conhecer Myra e está “com muita expectoração” da sua chegada (M:213 e 212). Em *Irene ou o Contrato Social*, o discurso varia assim: “E a *Pipi das Meias Altas*, na sua soberana solidão de tranças em riste. Ris-te?” (ICS:61); “Às minhas primeiras vocalizações de mã, mã, mã, indiscriminadas de ela a Lia, ela logo contrapôs o nome próprio facilitado: Nénéné. Nena. Daí a *Nay*, a *Não*, foram treze anos de história privada e pública. Ningãe” (ICS:62). Às vezes, os processos são explicitados:

Aqueles passarinhos estonteados, as andorinhas, fogem do frio para as margens do sol.

Depois voltam.

Como o sol?

Não, como, como ...

Come, Raquel. Para que é que a está para aí a entreter? Depois queixe-se que não medra.

Como a Lua que tem só uma asinha.

Pois, voltam sempre.

*As retorninhas.*

A mãe de Ningãe. Pois. Você fazia isso, Irene, você estimulava na garota processos de verbalização associativos, neologismos que a tornavam assintona e assíncrona e isso apenas por fruição simbiótica consigo, quando ela ainda não tinha o controle total dos esfíncteres, quando já dava sinais de anorexia? (ICS:29)

- Quer falar com alguém, Irene?

- Não, nem pensar, podia *atirar* as atenções.

*Attirer*, atrair. A contaminação também podia ser linguística e confusão dos afectos e nomes e línguas. Por que é que eu, Orlando, a estava a incorporar, a metê-la em mim, a fechar os olhos e a lançar como ela a mão errática para os objectos? O amor é mímica e aquela mãe solteira enternecia-me. Carrasco e vítima, o único ser que me pertencia para sempre. Como Emílio. E quem mais? (ICS:216)

Estes jogos linguísticos reproduzem, como já se anunciou, os mecanismos do inconsciente explicados por Lacan e que ele próprio pôs em prática para melhor os explicitar. É, pois, comum, ao ler os seus *Écrits*, deparar com termos como *parlêtre*, *lalangue*, *ex-sister*, *ex-sistence*, *dit-mension* e compreender que, para este psicanalista, o significante é o “élément-guide” na análise que permite rastrear desvios no curso de pensamento (Dor, 1985:53), dada a correlação que o psicanalista estabelece entre a insistência do significante e o lugar do inconsciente, a *ex-sistence* (Lacan, 1966<sup>a</sup>:19). Lacan explorou os processos representados no “mot d’esprit”, em que Freud via conjugadas a condensação metafórica e a deslocação metonímica, como no famoso caso da palavra “famillionnaire” (conseguida a partir da condensação de “familière” e de “milionnaire”), em que se assiste a um fenómeno de “déviation du cours de la pensée, dans le déplacement de l’accent psychique du thème primitif sur un thème différent” (Freud, *apud* Dor, 1985:77). Jacques Lacan atribui o termo novo à misteriosa propriedade homofônica de “mil” e de “aire” que dá lugar a uma composição significante nova, estranha ao código linguístico comum, resultante de um “téléscopage de signifiants” (*idem*:213). O desvio ou o deslocamento a que se assiste no discurso revela, para Lacan, uma fenda no sujeito, que Anika Lemaire explica desta forma:

La «Spaltung» (de : Spalte, fente en allemand) est la division de l’être révélée en psychanalyse entre le soi ou le psychisme le plus intime et le sujet du discours conscient, du comportement, de la culture.

Cette division, qui crée pour J. Lacan une structure cachée dans le sujet, l’inconscient, est due au fait que le discours et tout ordre symbolique en général «médiatise» le sujet et se prête particulièrement dès lors à un rapide détournement de la vérité. (Lemaire, 1977 :121)

Numa escrita que se quer performativa e encenada, a sugestão psicopatológica oferece-se, assim, em manancial de potencialidades criativas onde a voz se desdobra e contorciona em máscaras de diferentes perfis, acentuando um processo de escrita ficcional trabalhado para surtir efeito cénico. Como explica Lemaire,

Ce qui restera de plus véridique et de plus essentiel dans la personnalité, c’est le dessous du masque, le refoulé, la Nature, la vie en somme, infléchi par une force supérieure. Alors qu’au contraire du côté du masque, c’est-à-dire du discours, du moi et du comportement social, le sujet prolifère sous les formes multiples qu’il se donne ou qui lui sont imposées. (*idem* : 123-124)

O imediatismo e o jorro de palavra anárquico a que se assiste em alguns excertos discursivos de MVC parecem igualmente mostrar que o ato de dizer, de verbalizar, se sobrepõe ao enunciado, num protagonismo de voz que se impõe ao sujeito e que parece preferir os processos estilísticos às leis sintáticas. Também para Lacan, “L’inconscient vient donc au jour dans le *dire*, alors que dans le *dit*, la vérité du sujet se perd pour n’apparaître que sous le masque du sujet de l’énoncé où elle n’a donc pas d’autre issue, pour se faire entendre, qu’à s’y mi-dire” (Dor, 1985 :151).

Nas figurações do discurso do inconsciente a que se assiste em MVC, tem ainda particular relevância o diálogo que Lucinha tem com uma fada anã, no romance *Lúcialima*. Filha de um casal desavindo, Lucinha protege-se das discussões entre os dois fechando-se num casulo de cegueira, como Maina se protegeu e protestou na mudez. A aproximação entre as duas personagens é apresentada logo no início da conversa entre as duas personagens, num processo muito subtil de remissão para a obra *Maina Mendes*. Curiosamente, o inconsciente apresenta-se aqui sob a designação de “Éukié”, numa sugestão da veracidade do *eu* íntimo que não pode ser contestada nem iludida porque *é o que é*. A fada vem, assim, defender que é necessário aceitar aquilo que escapa à própria consciência e convida a criança a um estranho jogo:

- Ninguém se encontra.
- Essa agora. Vejo-te muito bem.
- Vês o que queres ver, serigaita, como toda a gente.
- Tu que és?
- Eu sou eu, é por isso que não tenho nome.
- Como é que fazem, quando querem chamar-te?
- Conforme. Uns *piam*, outros *calam-se com mais força que o costume*. Eu *oiço*.
- E vais lá?
- Quase nunca. Ninguém se encontra.
- Toda a gente sabe muito bem que não há fadas.
- Também eu.
- (...)
- Ó tu. Éukié.
- Diz lá.
- E se a gente brincasse a mexer?
- A mexer-se? Ná, tu não me podes ver com os dedos e eu não tenho cheiro nem bafo.
- Isso é porque não és de verdade, és só verde e fazes barulho com a boca, como qualquer pessoa.
- Olha, *Lúcialima*, sabes como é que se brinca aos ratos?
- Não.
- É assim. Eu digo Rato. Tu dizes raio, eu digo rola, tu dizes relógio, e assim por diante. Diz lá.
- Rato.
- Acrópole.
- Albo-porro.
- Plenipotenciário.
- Pureza.
- Teatral.

- *Teratológico.*  
 - *Desordem.*  
 - *Ordem.*  
 - *Perdeste, Lúcialima. Agora eu:*  
*Calcedónia, calo. Assunção. Asna. Fidedignissimamente. Filinto Elisio. Oleandro. Óleo de ricino.*  
*Aleatório. Alienado. Aliteração.*  
 - *Assim não vale, Éukié, voltas sempre aos ás.*  
 - *Preciso de respirar, vá, segue, Feldspato.*  
 - *Fenomenologia da intervenção frenológica fascista sobre fractura do fémur.*  
 (...)
 - *Estás-me a fazer doer a cabeça.*  
 - *Não te pode doer a cabeça, és cega e além disso não sabes ler.*  
 - *Os cegos podem ter todas as dores. Eu já tive dores de barriga.*  
 - *Quando?*  
 - *Quando não era ceguinha.*  
 - *Viste? Fazes-te de cega para não te doer mais nada.*  
 - *Queres dizer que é psicossomático?*  
 - *Não, piscatório, psitacismo, pescado dos clássicos como um inocente pesca a peste mais do que a justiça. Que interessa a vulva dos velhos, é velha. Vou-me embora, Lúcialima, não devias ter nascido, não és de cá nem de lá, é o que é. Nascestes, nasceste. Ninguém se encontra, deixa-me em paz, posso amar um burro mais que uma boa menina.*  
 - *Éukié.*  
 - *Hum.*  
 - *Não te vás embora.*  
 E Lúcia estende as mãos para a figurinha no cogumelo com a intenção de a estorcer entre os dedos, mas já não estava lá.

Tudo é comparável, pensou Lucinha pacificada, enquanto a mãe aflita a embalava no amainar da birra inexplicável, os espasmos residuais de soluços a percorrerem-lhe o corpo no prazer de uma passagem cumprida. Esquecerei. Leva tempo mas esquecerei tudo. (L:164-166)

Esta passagem, inverosímil pela natureza das palavras convocadas para o jogo e pelo teor demasiado adulto e especializado de algumas afirmações, remete ainda para Lacan e para o seu entendimento de que as teorias linguísticas estão inevitavelmente contaminadas e enriquecidas pelo contacto com os meandros da alma humana, e de que o doente joga com as palavras como o poeta, mas com uma particularidade, pois naquele,

(...) les assimilations, les rapprochements ou les opérations qu'il opère entre les signifiants sont parfois nouvelles et strictement privées, et si elles existent déjà en langue, elles sont encore, dans ce cas, teintées de motivations psychiques internes. (Lemaire, 1977: 89)

Da utilização dos mecanismos apresentados se vai percebendo a construção romanesca de Maria Velho da Costa como um jogo continuado e rapsódico onde a voz se gere tensionalmente, ora domada, ora solta em autêntica girândola linguística. Do entrelaçamento destes artifícios naturalmente desabrocha uma escrita *extraviada*, avessa a fronteiras de géneros e a fixações textuais estáveis, monocórdicas e monolingues, numa “deflagração” (MA:13) e variância natural de quem toma o exercício da língua



como uma estratégia de *sobrevivência mutante* (C:81), e a ficção como um palco onde a vida vai buscar inspiração e onde, de forma incólume, as pessoas podem *trocar de si* pois que, como diz Irene a Raquel, na vida real “As pessoas trocam maleitas porque não sabem trocar de si” (ICS:66).

## 1.2 – Uma escrita *ficcional*

Nesta casa toda a gente escreve.

Maria Velho da Costa

Nas páginas iniciais de *Missa in Albis* avisa-se que “O épico nos espera, lírico, danado, e muito mais paciente dos logros e intraduzíveis frutos da retentiva inventiva. O vigor terno, em suma” (MA:13). Esta frase denuncia por si só a tenacidade e a natureza assumidamente *contaminada* da escrita de Maria Velho da Costa, oscilante entre os géneros narrativo e dramático, mas também lírico, por via de uma subjetivação constante do discurso e de uma entidade enunciativa sempre sujeita aos imperativos da voz, do seu frémito e da sua modulação, como conjetura Sara, num dos primeiros encontros com Simão: “O carro vai cheio, os corpos empurram-no para o de Sara e ouve uma frase, ‘...jovens os relógios tocando Mozart’, distinta dentro do tumulto da mente. Talvez seja assim que se formam os poemas, uma voz alheia que o frémito convoca” (MA:100).

A predisposição para *ouvir* a que se assiste nas obras de Maria Velho da Costa é sempre complementada pela predisposição para *dizer*, numa clara apetência enunciativa que a tentação frequente da paródia e da autoironia a que já se aludiu paradoxalmente reforça, como esclarece Linda Hutcheon:

Overtly imitating art more than life, parody self-consciously and self-critically points us to its own nature. But, while it is true that parody invites a more literal and literary reading of a text, it is by no means unrelated to what Edward Said (1983) calls the “world”, because the entire act of the *énonciation* is involved in the activation of parody. (Hutcheon, 1985:69)

De obra para obra, os sujeitos enunciativos tendem para uma atitude dialógica, sempre mais marcadamente interna, em atitude autorreferencial e frequentemente

também metaliterária, em virtude do estatuto autoral de alguns, razão pela qual se tem vindo a trabalhar a escrita de Maria Velho da Costa em termos de uma poética de *au(c)toria*.

Esta postura permite, por um lado, reforçar a natureza do jogo ficcional enquanto arte construída e cénica e, por outro, oferecer-se como um manual do fazer literário, facultando uma incursão pelos bastidores da escrita, através de opções discursivas versáteis e híbridas. Pela via do que se apresentou já como uma aposta discursiva sempre mais enunciativa que narrativa, e que é reforçada pela atração de algumas personagens pelo registo autobiográfico e pelo monólogo interior, o texto vai fazendo nascer zonas de reflexão e territórios íntimos de subjetivação que, pelo cruzamento de registos, se situam num plano intermédio entre a ficção e a dicção, e engendram, por isso, o que Ottmar Ette designa por texto *friccional*. Muito embora este conceito seja aplicado à literatura de viagens, ele torna-se aqui pertinente por ir ao encontro do carácter híbrido que marca a escrita de MVC. Também nela se recusam as formas discursivas definidas:

Rather it is marked by a characteristic oscillating between fiction and diction, a jumping to and from, that does not permit, neither on the side of production nor reception, to make a solid assignment. (...) It is to be assigned to a literary area that we might term frictional literature. (Ette, 2003:31)

A dispersão pela escrita cronística, ficcional, dramática, guionística e poética (veja-se *Corpo Verde* e *Da Rosa Fixa*, mas também algumas efusões líricas dispersas pelos vários romances) permitem a Maria Velho da Costa a prática e o cruzamento de registos literários diferentes, abrindo veios comunicantes entre os universos do inconsciente, do vivido, do dramatizado e do metaliterário, numa relação de forças que cria uma espécie de zona franca ou de terreno literário maninho onde se vela e desvela uma instância autoral, se esbatem as fronteiras entre personagens e autor e permanentemente se equaciona a ligação entre a arte e a vida.

O sonho de Maria Isaura, em que ela se figura como interlocutora numa conversa da equipa médica do hospital psiquiátrico onde se está a integrar, fornece um interessante espelho da conceção psicológica do processo criador e da conveniência em deixar indeterminados certos espaços e funções. A desejada indiferenciação entre tratador e doentes pode significativamente aludir à indistinção entre personagem e autor, ou entre autor textual e autor empírico, deixando espriar-se um dizer que teima em ser

metadiscursos. Acima de tudo, o importante é comunicar intensivamente, deixar fluir a voz e “organizar o delírio”, garantindo a persistência da “luz” e da libertação que o ato enunciativo representa, enquanto fuga ao sofrimento de uma realidade exterior onde a multiplicação de vozes não pode ter lugar e, por isso, encontra o seu porto de abrigo no universo íntimo da psique (ou da escrita), nesse “*bortus inclusus*” (MCR:140 e MA:463) onde tratador e doentes (autor empírico e autor textual/personagens) interagem num espaço de “*reclusão com vozes*” (MA:15). Veja-se o excerto de *Lúcialima*:

Senhora doutorinha nova, tenha pena de mim, não me deixam ir à da minha mana, tem-me aqui na corte como uma marrã.  
Elvira levanta-se, pega-lhe por um braço, meiga, ‘A senhora doutora Isaura depois fala contigo, Mariana, vem’.  
T. A chamada da realidade.  
V. Da realidade, Teresina, o que é para si a realidade?  
T. Um sofrimento, é o sofrimento –  
P. ... Indizível sem a multiplicação das vozes, no silêncio?  
V. Um sofrimento por assim dizer sufocado, debaixo de águas?  
G. De orgulho, de medo –  
T. De trabalho. Temos que sair daqui, sotôr, o sofrimento está lá fora.  
I. A vida, lá fora?  
G. Isaura, eles têm razão, não vale a pena sair só porque há gritos, lá fora, não somos bombeiros.  
V. Somos, Gerson, de fogos-fátuos que noutra contexto dão luz, a fúria dos homens dá luz. Falemos ainda.  
I. Não, a vida é lá fora, acorde, pai, quer dizer, doutor Pessoa.  
G. Belo lapso, minha mana, minha noiva.  
P. A vida não tem fora. Falemos, falemos. É preciso organizar o delírio dentro do tempo baço, do caos sem cor. Criar áreas de comunicação intensiva, uma maior indiferenciação de funções do pessoal tratador e dos doentes, analisar passo a passo cada avanço, reduzir as terapêuticas químicas, as palavras mudam, falar, falarmo-nos – (L:115-116)

A rede de sistemas comunicantes que se constrói na escrita de Maria Velho da Costa assenta na variância discursiva e a indistinção de funções funda-se, paradoxalmente, numa “necessidade de diferenciação inexplicável” que a personagem autora Elisa sente só poder ser satisfeita com “a detestação das fronteiras entre as nações, os homens e as espécies, o tão só amor da própria fala” (CP:348), que a transforma em navegante “de periferias” (CP:244), numa postura textual que encontra um paralelo num texto cronístico de Maria Velho da Costa inserido n’*O Mapa Cor de Rosa*: “(...) – eu me parece que faço uma prosa que procura dissolver fronteiras de vida e obra e géneros” (MCR:223).

Entre *Casas Pardas* e *Lúcialima*, como se depreende pelo confronto dos excertos que se apresentam, corre o mesmo fluxo criador e a mesma vontade de

indeterminar géneros e de os cruzar em “registos novos, em combinações novas”, um desejo de falar, falando-se, explicando-se.

Qual ofício, menina? Amadora de registos. Ah, bibliotecária, programadora de circuitos electrónicos, ah. Não, amadora de registos no corpo. Ah, geneticista, perita em enxertos, Não, de registos que doem. Ah, anestesista. Não, bem, de registos novos, em combinações novas. Ah, a investigação, percebo, em que laboratório? Bem, é mais uma arte, amadora. Ah, o jogo, o prazer, a edificação moral. O prazer, a moral e o jogo decorrem de registos. Então sempre é artista? Não, amadora de registos. Quer dizer que não tem profissão? Pois, não, tenho, ainda é muito pequenina. Vai ser poeta, é? Não me parece, preciso tanto de explicar. Nacionalidade? Amadora de registos, varia, divagante. (CP:239-240)

A necessidade explicativa que Elisa apresenta como um impedimento à possibilidade de vir a ser poeta justifica a importância conferida à *dicção* na obra de MVC e esclarece a natureza autorreferencial da sua escrita. Se a poesia é preterida por Elisa pelo “fulgor que queim(a) a voluntariedade da mão” (CP:344), impondo-se ao poeta como fulguração de inspiração a iludir o trabalho artesanal da escrita, ela é-o também pela incapacidade de a personagem suportar a “exasperação do silêncio que ouve num poema” (CP:345). Essa exasperação torna-se tanto mais natural quanto se sabe que Elisa e em geral a voz narrativa de MVC se sente habitada por vozes e tem necessidade de as canalizar e de lhes abrir espaços de enunciação. Atreita à explicação e à divagação, Elisa não pode, por isso, assentar morada num qualquer género ou numa tipologia textual bem definida, postura que a cronista Maria Velho da Costa partilha e esclarece numa crónica de *Cravo*: “Os verbos são o que são e eu não sei ser morada pela linguagem e apenas o sabor e os sons dela passando aqui como comida variável por temperos de cada dia” (C:178). Em *O Mapa Cor de Rosa*, a posição é reiterada: “(...) pouco sei resistir a explicar-me, a explicitar-me até no interior do que faça” (MCR:228). Considerados os textos cronísticos, sabe-se que a autorreferencialidade é uma preocupação dominante da escritora, ou não fosse seu hábito e estímulo ler textos críticos e teóricos sobre literatura “antes, durante e depois do processo de escrita”<sup>108</sup>. Esta compulsão da reflexão impregna em graus variáveis todos os romances, o que legitima a assunção de que algumas personagens, nomeadamente Elisa, são figurações da autora empírica, tal é a coincidência de pontos de vista e a recorrência de algumas expressões utilizadas quer nas crónicas, quer nos vários romances. Essa projecção autoral é confirmada pela própria escritora, no contexto de uma explicação sobre o fulgor verbal de que às vezes dota

---

<sup>108</sup> “A leitura na escrita”, *loc.cit.* p.48.

algumas personagens, incapazes de dominarem uma linguagem complexa, um traço que também é comum a Agustina Bessa-Luís e que MVC entende constituir “um outro tipo de naturalismo”:

(...) Não é possível falarem assim, mas no livro da Agustina falam. Tal como não é possível no *Casas Pardas* uma personagem falar de forma extremamente complexa. Mas isso é da responsabilidade do narrador, que sou eu. Quando a Elisa está a fazer a escrita literária, não é a voz dela, é a do narrador, é a minha. As tiradas épicas e líricas, que não são irrealistas, só o são porque aquele tipo de personagem não tem, não pode ter, aquele tipo de linguagem.<sup>109</sup>

Assumida a compulsão para a reflexão, bem como a tentação da variância e do estilização de géneros, não admira que as personagens escritoras dispersas pelos vários romances se considerem “peixe tresmalhado” (CP:79) ou a infringir num processo de “contrafacção”, misturando tudo, “todos os géneros”, em atitude “extraviada” (ICS:66). Não se trata aqui, no entanto, de uma escrita orgulhosamente só, em imposição ostensiva de um estilo *poseur* e impermeável a influências, como se desprende facilmente das afinidades eletivas que a tentação citacional denuncia. Mas as referências que aqui e ali parametrizam a escrita de Maria Velho da Costa são, elas também, objeto de questionação no processo de pesquisa de uma poética, sempre desassossegada porque permanentemente auscultada. Veja-se a forma como Elisa lida com as suas referências literárias e conjectura sobre um eventual destino consagrado à escrita, estabelecendo já de antemão que ela teria de ser inequívoca e algo seletiva. Atente-se também no facto de o *Eu* enunciativo se apresentar maiúsculo, numa estratégia de mediação que remete para um sujeito absoluto, uma *persona*:

Será que para andar deveras ao que ando só descalça e com um funil na cabeça e badalo de contágio? Ou com umas chinelinhas de Viana e uma maxi aos folhos? Como se calça uma pessoa que vai escrever pelas ruas, que vai principalmente isso, uma pessoa fêmea? Com os sapatos da Agustina que devem ser o que de mais parecido se faz em calçado no Porto com o que de mais parecido se fazia em calçado no Porto? Como os da Irene Lisboa, saldos da secção do Grandella nos anos trinta, se a havia? Como a Virgínia Woolf, os mais feios da melhor loja, duas vezes ao ano, por atacado, como os da Gertrud Stein, duas fivelas de strass sem sola? Deus dos sapatos, como isto me está tudo a ir depressa na cabeça, ou lá onde é que é, que é também uma fala. Vejo o prédio da Equitativa ficar todo enevoado e sei que estou a chorar discretamente de pura frivolidade mansa. Se Eu escrever, então terei a certeza que a escrita é também uma coisa frívola como um sapato pensado. Até lá tenho que me comover por não saber o que hei-de calçar-lhes. Se Eu um dia souber que toda a arte, mesmo a séria como um raio, participa da mesma realidade equívoca que faz que o coração humano deseje miríades de formas de sapatos, hei-de denunciar isso mesmo e então não haverá mais doidos ou santos necessários sobre a terra e ainda menos artistas. Acho que era isso que Eu queria, se escrevesse

---

<sup>109</sup> “Maria Velho da Costa – Uma flor no deserto”, *loc.cit.*, p.24.

– que o que tenha que ser perguntado aos ares não o seja na terrível solidão dum sapato velho desirmanado na profusão dos calçados. E se um dia escrever vou ter que ter que ter cuidado com as imagens baratas, com tudo o que é barato e se passa ao lado. (CP:23-24)

Terá sido a relutância pelo barato que encaminhou a autora pela senda de uma certa “propensão para a grandiloquência” (CP:349) e para um certo gosto barroco, assumido numa crónica de *O Mapa Cor de Rosa*, num desabafo a propósito de uma ida ao teatro:

Fica-se com a convicção de que, se não fôssemos parvos e tímidos, seria fácil uma tão fulgurante singeleza. Deve ser, e isso aparece como uma vingança contra o ornamentado discurso português. Uma grande zanga se acirra contra os sobreadornos de um real que vai tão escasso. Irresistível o barroco, as mais das vezes bacoco, continua a cobrir de talha lavrada os taipais do *fechado para obras* do entulho pátrio. Contra mim falo, que para lá me puxa a mão, até no desanque. (MCR:231)

Esta utilização do “grande modo barroco” é elogiada pela escritora Lúcia Jorge<sup>110</sup> que vê nele a marca do talento de Maria Velho da Costa em aproveitar as potencialidades da língua portuguesa, “sobretudo o engenhoso e a farsa, transformando-os em ladainha e jogo” e ombreando assim com Agustina Bessa-Luís, em Portugal, ou Guimarães Rosa, no Brasil. Será ainda esse gosto pelo barroco, ou a aversão pelo facilitismo, que determinarão algumas escolhas, nomeadamente a de expor “(a)bruptamente” (CP:93), a de estabelecer “pousio nas desordens” (CP:89), ou a de “morar na espinha do tufão” (C:178), opções que a autora legitima, defende e parece reivindicar aos colegas de profissão, como se depreende de um texto de *Cravo*, dirigido a um “Luís”, e incluído num conjunto de outros textos endereçados sob o título “Cantigas de amigos amados”:

Quantas vezes me dás que pensar, assim, com a tua voz: será desleixo, fatimana, o que te simplificas, para quens? Vem depois purinho, purinho, o teres-me em alta conta, mandares-me arrecadas de tão habilíssima confeitura que eu paro a aparição de plumas, patinhares, e digo-me: ‘É tal seu saber sobre uma perícia que não exerce – a escrita farandolante – que: se não fosse o meu LSC seria o meu alucinadogénio’ (C:155)

Embora Salvador, uma das personagens-autoras textuais-narradoras de *Missã in Albis*, diga que odeia “livros sobre livros” (MA:36), a verdade é que todas as personagens escritoras se debruçam sobre o processo literário, num exercício que Manuel Gusmão entende ser “necessidade estratégica de uma escrita” (Gusmão, 1996:53) e justifica a designação usada por Manuel Tojal de Meneses na sua tese de

---

<sup>110</sup> Lúcia Jorge (2003) “Contra-senha”, *Textos e Pretextos*, loc. cit., p.42.

doutoramento apresentada em Toulouse em 1997, quando chamou à obra de Maria Velho da Costa um “atelier d’écriture”, vaticinando-lhe um futuro em que prevaleceria a atitude do escritor concentrado sobre os seus instrumentos de trabalho (Meneses, 1997:495). Mais de década e meia depois, e com mais uma dezena de obras entretanto publicadas, a previsão parece acertada, muito embora se deva ressaltar que, ao contrário de alguns ateliês experimentalistas que se esgotam no jogo textual solipsista, a concentração desta escritora sobre o próprio processo de construção não a tem impedido de olhar de modo também muito arguto a realidade extratextual.

A aposta desta escritora em querer *dizer*, mais do que em querer *contar* vem de longe e, como se tratou na primeira parte deste trabalho, funda-se no seu amor à língua, no apreço pelas palavras, no gosto e na perícia no seu manuseio e ainda na preocupação em suscitar uma leitura ativa, exercitando o entendimento do leitor e acudindo, como quer Elisa, “ao desmunido de verbo” (CP:342). Mas o seu pendor para a teatralidade conduz também à vontade de mostrar processos e de encaminhar o leitor numa visita ao laboratório da voz e da escrita que a suporta, num exercício de partilha das etapas que constituem o labor artesanal do escritor, e que no caso de MVC constitui sempre um movimento matizado que se poderá caracterizar como um *dizer contante*.

A atenção consagrada à “forja” (CP:342) da criação literária, a conceção e a condução do jogo ficcional são frequentemente reivindicadas pelas entidades enunciativas que, nos vários romances, vão chamando a si a autoria textual e denunciando a natureza performativa da ficção e da escrita em geral. Em *Casas Pardas*, Elisa diz: “Ouviria vozes se fosse donzela ou menopáusica. Assim, só sei que sou eu que as faço, fosso” (CP:79). Em *Missa*, a criação ficcional é entregue a “mãos imaginantes” (MA:10), e Doroteia há de confessar mais tarde: “Não procuro ninguém que não ache no barro dos dedos” (MA:176). Afetado pela medicação, Salvador escreve com muita lentidão e, por isso, resta-lhe mimar “a mão tão exaurida que já nem mima” (MA:445). Quanto a Sara, a sua capacidade de mimar é exposta assim: “Sara não tinha educação musical, embora tivesse uma capacidade acústica muito mais reprodutora de mímicas que a dele, que até o inglês falava com sotaque” (MA:272). Mais adiante no mesmo romance, a escrita será vista como uma “sabedoria extrema ou sabedoria dos extremos”, um jogo (MA:349), ideia retomada mais tarde através deste excerto, atribuído a Salvador, que remete para o *role-play* permanente em que se constitui a ficção de Maria Velho da Costa:

(...) Mudo estilos: de quartos, de salas, de cabeças de Sara e Imogen; de vida todos os dias e de dia para a noite.

Estilos de mim: mímicas, combinatórias. Puro jogo. (MA:379)

Nos excertos apresentados fica clara a tentação autorreferencial e metaliterária desta escrita, num investimento na enunciação que é revelador de uma entidade autoral macrotextual que se sobrepõe às personagens e que denuncia a atividade ficcional como uma “arte para entreter” (MA: 317), um ofício assente na consciência da simulação que a natureza do jogo implica. Por isso ele se coaduna tão bem com o género dramático pois que, como afirma Manuel Gusmão, o teatro é “uma ilusão fabricada”, um “fazer de arte” (Gusmão, 2001:92). Personagem escritora em permanente análise do processo criativo, não será por acaso que Elisa brinca com o seu nome e, autoinvestindo-se da capacidade de construir labirintos, se autodenomina “Elisadédala”, reivindicando ostensivamente um posto gerador de desafios e de estímulos a um ato de leitura que, como entende Manuel Gusmão, é “obrigado a tomar as suas decisões, para ceder ao «poder das palavras» com que o texto nos põe em movimento, para poder co-enunciar” (Gusmão, 1996:52). Será Elisa a personagem mais autorreflexiva da ficção de Maria Velho da Costa e a ela competirá indagar sobre a natureza do jogo ficcional, a sua matéria e os seus atores, o seu campo de manobra e as suas regras, experimentando estilos “ad nauseam” (CP:17-18) mas, um pouco imodestamente, reconhecendo o seu privilégio em fazê-lo: “...dentro da casta somos dos que são deixados experimentar até aos limites da tolerância” (CP:28). Esse privilégio permitir-lhe-á deixar que os significados entrem “em variância até à insignificância” (CP:20) e dar-lhe-á a autoridade para recusar ou questionar “modas” (CP:20) ou “modernices” (CP:239).

A escrita torna-se, assim, alvo de uma autovigilância permanente que, por constantemente se dizer, mina os mecanismos de representação mimética e dispersa a cadeia da conversão referencial (Seixo, 1986:23) esventrando a ficção e revelando-a como palco de experimentações onde se manuseiam títeres (ICS:162) ao sabor dos percalços da imaginação e da tentação combinatória, mas onde, paradoxalmente, por vezes se lhes confere rédea solta e se lhes entrega o destino da obra, o mesmo é dizer, a condução do jogo, autorizando-os também a dissecar o processo criativo de que eles são, ao mesmo tempo, parte-agente. Assim se explica que Manuel Gusmão fale de tensão a propósito da presença em *Casas Pardas* de uma “estratégia construtivista”, que exhibe a arquitetura do espaço literário, e de uma “estratégia pluralizante”, que



desabrocha em descontinuidades, fragmentações, plurivocidade e polifonia, e explique assim a singularidade deste fazer poético: “Pelo modo como se manifesta, esta tensão complexifica e exhibe a consciência do fazer literário, não como artesanato aplicado e insularizado, ensimesmamento em pose, mas como necessidade de poética, investimento de paixão” (Gusmão, 1996:52).

O aparato heteróclito e compósito que caracteriza a escrita de Maria Velho da Costa aproxima-a ainda, segundo este poeta e ensaísta, dos processos daquilo que Bakhtine designou como «carnavalização» e que, por isso mesmo, inscrevem a sua poética como ato lúdico e simulado. Trata-se de

(...) procedimentos ostensivos e, nesse sentido, são inscrições de poética, gestos que indiciam um modo de fazer e se cruzam com figurações de poética que, igualmente inscritas no texto, constituem auto-representações, figuras ou modelos de representação do próprio texto. (*idem*, 2001:90)

A vigilância apertada sobre o texto, em “espia e censura” (MA:229), é interpretada por Manuel Gusmão como “jogo e anti-jogo, operador de distância”, de que a expressão *Cut the cute*, que percorre o romance *Irene*, será emblemática, pela forma como figura a ironia e a autoironia da escrita de Maria Velho da Costa (Gusmão, 2001:91). Urbano Tavares Rodrigues vinca também a inventividade e o permanente desassossego desta “arte de entreter” (MA:317) protagonizada por quem “aprendeu bem o ofício, mas acaba sempre por jogar connosco o jogo das crianças perversas inocentes”, e que se caracteriza por uma escrita

(...) iluminada pela beleza irresistível da frase, que serpenteia e se fractura, que brinca a todo o momento com os sentidos, joga com expressões de outros idiomas e outras literaturas e amiúde reverte à negação maliciosa da ficção e da própria lógica da escrita. (Rodrigues, 2003:44)

É interessante notar como o processo de autorreferencialidade denuncia um percurso de autoformação e de autoavaliação permanente, num circuito que se torna autofágico, em que a ficção alimenta a reflexão e esta fornece matéria e ensina a ficcionar, como se torna visível nestes excertos de *Casas Pardas*: “Começo a saber o que é mexer numa arte por dentro das gaitas do boneco, mas não é a isso ao que eu ando, ou ando a outra coisa que talvez só lá chegue pela vestimenta disto” (CP:21); “E se não pudesses pôr a tua boneca de lado depois de ver-lhe as tripas de fioco e a gaita do apito

chorão à mostra? E se o teu pião ratado no fio insistira em pedir-te a mão, a mão, a mão de giro, tu já artrítico?” (CP:327).

A aferição do processo criativo é uma constante, e se o “escrutínio da progressão intensifica o prazer” (MA:280), não raras vezes ele deixa também transparecer um certo ressentimento face à receção da obra, e uma assunção de fracasso de mercado inevitável: “Alinhar palavras que não vão a um mercado não é trabalho” (MA:168). Esta atitude de vigilância sem tréguas configura um dialogismo ora íntimo, do sujeito enunciativo consigo mesmo, ora projetivo relativamente ao que se adivinha serem as opiniões ou as expectativas de um leitor implícito a quem se faz questão de admitir fraquezas ou de orgulhosa, e muitas vezes ironicamente, defender estilos que se sabe serem íngremes e abruptos, caracterizados por “marcações muito bruscas, das que podem ficar reconhecidas na nomenclatura dos textos como revelações” (CP:336), numa escrita que se assume como uma flor que é preciso colher “sob capas a desvendar” (CP:367). Vejam-se algumas dessas reflexões: “Se tudo isto fora posto em esquadria, isto é esquadrinhável, isto é navegável em todos os sentidos sem perdição, chamava-se obra” (CP:243); “Vou por brechas de luz, os ratados da malha” (CP:89-90); “Mais sei: quem foi gabado por saltos não pode deixar de saltar” (CP:243). “Apõe as mãos ao leme da tua dobragem de águas contrárias, português que te leste ou que vais saber ler” (CP:366-367). Os textos das crónicas acompanham o tom, e o metadiscorso é tão reconhecível que alguns excertos poderiam ser atribuídos a Elisa, como esta reflexão inserida no *Mapa*: “Se não acautelo a costura, daqui a meses vão-me achar que estou nas voltas de um importante vira teórico-estilístico. Não é nada disso – da eficácia da desfaçatez *naturalista* anglo-saxónica apercebo-me, mais, da pedanteria *cultista* nacional” (MCR: 231).

Do que se expôs se depreende que o discurso *friccional* torna explícito um trânsito permanente entre um autor textual e um autor empírico, diluindo fronteiras entre os dois e entre os universos do narrado e o do refletido. De facto, percorrer os romances de Maria Velho da Costa é constatar que “Rapidamente aquilo que se conta se torna pretexto para esta escritora explorar o modo como se conta, as (in)capacidades da dicção na ficção”<sup>111</sup>. Exibe-se assim, de forma mais ostensiva, a plataforma oscilante em que pode assentar a autoria textual e a precariedade de um posto narrativo muito sujeito às tentações enunciativas, pendendo sempre para um *dizer contante*, onde o

---

<sup>111</sup> “A leitura na escrita”, *loc.cit.* p.46.

universo narrado dificilmente se isenta de um investimento na enunciação. Será também dessa forma que o autor textual se constitui em parte-agente do texto que cria, em princípio ativo, como entende Vítor Aguiar e Silva:

(...) o emissor/autor é sempre, em grau variável, um *sujeito transindividual*, mas também um princípio activo, um verdadeiro *agente* em relação aos códigos que transforma, que infringe, que destrói; em relação aos textos já produzidos por outros emissores/autores e com os quais ele dialoga, exaltando-os, imitando-os, renovando-os, contestando-os ou parodiando-os; em relação ao mundo empírico, histórico e social e, muitas vezes, em relação a um universo religioso e meta-empírico, dos quais ele manifesta novos ou ignorados aspectos, problemas, valores e anti-valores, através de um específico labor de produção textual realizado no âmbito do sistema literário, *com* o código literário e *contra* o código literário. (1986:252-253)

### 1.3. Da figuralidade da ficção

Começo a saber o que é mexer numa arte por  
dentro das guitas do boneco

Maria Velho da Costa

Ao apontar para si própria e ao oferecer-se como um mostruário da criação literária seduzida pelo cénico, a escrita de Maria Velho da Costa acentua a ideia de que a ficção é uma arte da construção, uma operação de simulação que, como o teatro ou o cinema, faz nascer gente, vozes, mundos. O teatro, ao construir sobre um palco determinados tempos, atmosferas e espaços e ao fazer interagir neles, pelo movimento e pela voz, figuras de carne e osso que representam papéis e se oferecem a um público como elementos de um espetáculo finito e localizado, apresenta-se como a modalidade artística que melhor e de forma mais imediata estabelece pontes com a chamada vida real, ou seja, com o mundo empírico que extravasa do palco, permitindo, como diz Manuel Gusmão, uma “meditação sobre as relações entre a arte e a vida” (Gusmão, 2001:92). Ora, o percurso pelos universos ficcionais de MVC desencadeia permanentemente essa reflexão, pelas encenações que a escrita produz, pelos palcos de que se socorre, pela conceção e pelo recorte das figuras, pelos mundos que dá a ver.

Numa análise ao romance *Irene ou o Contrato Social*, Manuel Gusmão considera que aí são visíveis “uma espécie de necessidade de travar o funcionamento dos mecanismos de identificação entre actor e personagem e, especificamente, o

movimento de projecção da “pessoa” – actor na sua personagem” (Gusmão, 2001:93). Essa descolagem que o texto faz questão de manter “conquista-se como condição da figuralidade, como aquilo mesmo que difere do que parece ser unido na reversibilidade e na confusão entre teatro e vida”, ou seja, “Como se se pudesse dizer que a vida, mesmo se por figura, está dentro e fora do teatro” (*ibidem*).

É a insistência na condição de figuralidade desta ficção e na exibição dos processos de fabrico e montagem das diferentes figurações que nela se apresentam que justifica a presente abordagem. O empenho e as estratégias usadas na mostração desta ficção enquanto arte da construção, da simulação e do jogo conferem-lhe um sabor brechtiano, tal é o efeito de distanciamento que aí se produz. Com efeito, a demarcação de fronteiras entre ator e personagem conduz, concomitantemente, a uma descolagem do leitor, ou a uma leitura mais precatada e vigilante que não consente a imersão pura e simples do leitor no universo narrado, como acontece no romance, no teatro ou no cinema tradicionais, de vocação mais “illusionniste”, para usar um termo do léxico de Sarrazac. No teatro brechtiano, e de acordo com esse autor e dramaturgo, pede-se “qu’on ne prenne pas ce qui se fait ou se dit sur scène pour le vrai mais pour *une interprétation du vrai*. On garde à l’esprit que l’acteur représente, interprète, cite” (Sarrazac, 2005:77). Ora, também a ficção de MVC faz questão de se apresentar como simulacro. Nela se evidencia ostensivamente o processo de montagem que sustenta o *fazer de conta* de personagens cuja movimentação se enquadra no âmbito de um jogo de máscaras, de figuras postiças que, por evidenciarem essa mesma natureza, provocam o estranhamento do leitor e um movimento de distância reflexiva que o fará exercitar o seu espírito crítico.

Para alguns críticos, porém, a mostração da montagem ou a intervenção do autor textual na sua criação não é de todo recomendável por denunciar uma certa fraqueza do autor, que compromete assim “the narrative’s general air of literal authenticity by suggesting the manipulated sequences of literature rather than the ordinary processes of life” (Watt, *apud* Booth, 1961:41). Concordando embora que as intromissões do autor diminuem a autenticidade da obra, Wayne Booth deixa no entanto em aberto a relativização do gosto que as diferentes épocas determinam, considerando que o que é artificial numa época pode deixar de o ser noutra (Booth, *idem*:42).

O cariz *friccional* e autorreflexivo da escrita de Maria Velho da Costa potencia este efeito distanciador, porquanto ajuda a introduzir no texto uma espécie de agente

denunciador de figuralidade, tornando explícito que os mundos criados não são mais do que montagens, experiências literárias, exercícios artísticos que compõem o imbricado e já aludido jogo cénico.

### 1.3.1 – A construção dos cenários

A propósito de *Maina Mendes*, mostrou-se anteriormente neste trabalho que a tentação pelo cénico surge associada a uma evocação indireta da construção cinematográfica, ou seja, o texto narrativo ganha tonalidades de guião cinematográfico pela referência explícita à focalização dos diferentes planos, à incidência da luz, à movimentação das personagens (MM:81-82 ou 85-86). Caberá agora enquadrar essa circunstância no plano mais lato de uma análise aos espaços da ficção de Maria Velho da Costa e mostrar como eles são apresentados na qualidade de enquadramentos cénicos pontuais, de planos como que suspensos e sem continuidade, captados numa espécie de *close-up* fílmico. Trata-se quase sempre de fazer sobressair o efeito de montagem, daí que ganhe relevo a focalização cinematográfica, a valorizar o enquadramento mais sob o plano visual do que sob a sintaxe narrativa, contextualizante, demarcando-se ao mesmo tempo o trabalho de condução da voz autoral que assim se exhibe também na condição de encenadora ou de dramaturga. Atente-se em alguns desses planos:

Húmido na manhã, o prédio de azulejo **ressuma estrias de água que descem com lentura. Os vidros das janelas estão opacos** e desenha-se com a ponta do dedo um arco de correr e o pau de guiá-lo. **Em cima da cadeira pesada de arrastar**, de assento aveludado e sombrio, **estão as botinas de pelica** de Maina Mendes, cujos dedos põem ainda entre si e o vidro, por sobre a rua, os círculos do barco a vapor e depois as lâminas de uma tesoura aberta. (...) De compostura grave, **paramentada** de boneca limpa, Maina Mendes desenha a dedo fugas moventes na névoa que **da boca seca cai ao vidro**. (MM:23)<sup>112</sup>

E passo por um lugar desses assupermercados [sic], um rés do chão profundo, rescendente, rico, **cerejas do Douro novas**, as **bagas lisamente vidradas em rosa, branco nata e vermelho vivo**, milhares de lindas, e ao lado caixas de **pêssegos ainda pequenos, pálidos**, só os grandes terão a majestade toda, mas estes são já pêssegos dos lisos na boca, é já tão quase verão e o **mais verde dos verdes ao pé, que é o dos pimentos**, e dezenas de garrafas das grandes de **laranjada e encostas de pão saloio de crosta clara** e os frangos na montra em fila **dourada** como um aquário quente, outro, ou estão-me a crescer olhos de boga, a girarem no espeto, devagarzinho e, à pendura, os **ananases escamados de fogo, coroa verde**, e o perfume que faz um halo à volta da cabeça de gola grossa em orla, mechas curtas

---

<sup>112</sup> Destacados meus.

desta típa que vem aí, o busto a baloiçar com tanta doçura, que fêmea é este lugar fruteiro, articulado de frascos e pastas boas de sabor nos seus sítios de espécie, que fome, que lindo dia, à beira deste buraco de abundância, trópico fresco. (CP:15-16)<sup>113</sup>

No caso deste segundo excerto de *Casas Pardas*, a intenção na sugestão fílmica não se fica pela valorização da imagem, ou da focalização dos objetos em grande plano, como num lento *travelling*, porquanto esta aparece reforçada pela presença, antes e depois do excerto, de uma personagem que é “assistente de realização”, e que intervém numa das frequentes passagens de texto dramático que acontecem neste romance (CP:14 e 16).

Em *Missa in Albis* assiste-se à mesma preocupação em valorizar e delimitar visualmente o enquadramento da ação: Dorme ou dormitará na penumbra com a tesoura aberta entre o médio e o polegar da mão esquerda. Brilha-lhe no colo (MA:9). O processo repete-se em *Dores*:

(...) Resíduo de cena, aquela plataforma erma em que a minha casa dava costas à cidade, já de si desalmada.

Não lembro. Circudei a casa, com todas as luzes de exterior acesas, devo ter-me sentado no pátio interior a cismar, como tantas horas mortas. (D:10)

Curiosamente, alguns destes enquadramentos são por vezes comentados pela entidade enunciativa, acentuando um efeito de desconstrução e pondo a nu o processo de montagem, em registo autoirónico: “A paisagem era feia, **incongruente**” (ICS:9); “(...) no soalco de hortas que pendia para o largo **desalmado** do cemitério. Riu-se de que o cemitério fosse **desalmado**”<sup>114</sup> (ICS:10-11);

(...) À direita, na perspectiva da ponte, lá estava a barraca feita de destroços, resíduos, também ali, naquela tacanhez composta de cactos e sardinheiras, roseiras singelas com pulgão, ervas daninhas, figueiras-do-diabo, rícino belíssimo e tóxico, **incongruente**, com o telhado de zinco sustido a paralelepípedos de calçada e os caixilhos díspares, a porta de alumínio que houvera de ter sido de uma cozinha ou anexo de quintal. (ICS:11)<sup>115</sup>

O efeito de desconstrução tende a exercer-se por força da integração de um ou mais elementos que perturbam o cenário mais expectável ou convencional, convocando

---

<sup>113</sup> Destacados meus.

<sup>114</sup> Destacados meus.

<sup>115</sup> Destacados meus.

explicitamente o olhar do leitor para esses elementos e, nesse movimento, provocando um efeito distanciador.

Se os palcos onde decorre a ação destes romances merecem por vezes este olhar de câmara de filmar, nem por isso eles correspondem a espaços bem definidos e estruturados ou sequenciados. Pelo contrário, dir-se-ia haver uma aposta em torná-los difusos e desobjetivados, cortados ainda da representação sempre expectável, tipificada, como nalgum realismo, de qualquer sequenciação espacial, apenas aludidos e servindo só de poiso fugaz das personagens ou dos acontecimentos. Frequentemente, o espaço reduz-se a um só objeto, àquele que fará sobressair a personagem e que apenas por ela se justifica, como é o caso da referência ao lume no fogão da cozinha de Maina ou, mais tarde, ao seu corpo adormecido contrastando com a insónia do marido, num quarto de portada entreaberta ao mar. Apesar de suspensos, os espaços são no entanto apresentados em tom solene, sugerindo preocupações de um forte esteticismo visual que se coaduna com uma abordagem fílmica. Além disso, eles ganham ainda uma coloração expressionista pelo facto de serem sempre coadjuvados por comentários expressos inclusos, veiculados por via de comparações, interrogações ou associações que conferem ao texto uma amplitude de perspetiva que chega a ser, por vezes, sinestésica:

Como erguida espátula de nogueira seca, as mãos cruzadas no arremesso da laçada do bibe ruída, Maina Mendes olha o fogo da cozinha. As chamas, de tão perto, batem-lhe na cara cores que vão do vermelho febril a um ocre convulso. Seca e lisa e sem medo diante do fogão negro debruado de amarelo areado, de entranhas estorcidas em labareda e que cavamente lhe solicitam a convívência. (MM:31)

Eis a noite e o troar do mar e a branca estira da portada entreaberta, eis a insónia a teu lado. Rendada e adormecida em haustos fundos virada para o volume adejante do berço. Como adejante se a casa é tão fechada? Esta casa que o vento percorre sem lhe ter feito aso, casa agora na noite conhecida por maligna. (MM:101)

O efeito de cenário engendra lugares como que suspensos, cortados de qualquer enquadramento físico mais vasto e, por isso, tornados espaços exclusivos construídos com o único propósito de aí colocar as personagens e de as exhibir em novos recortes. É assim na “Casa Grande”, designação vaga e banal da herdade alentejana onde Myra é acolhida pela pintora Mafalda. Não é indicada a região, concelho ou aldeia onde a casa se situa, não se apresenta o aspeto geral do edifício ou o percurso feito até lá chegar. E o enquadramento exterior da casa é suficientemente esbatido para sugerir um efeito de pincelada impressionista, em acordo, aliás, com a profissão da proprietária da casa:

O atelier é no andar de baixo da Casa Grande, mas as paredes exteriores foram escoradas e refeitas de vidro grosso, para ter muita luz e se ver a terra vermelha e o céu azul bruto, e o que neles medram e pastam e o que neles voam. Ou nidificam como coroas de espinhos em cima de postes eléctricos, ou pousam trémulos e brancos à beira de quando e onde há água. Myra nunca tinha visto cegonhas, quanto mais as pequenas garças de arribação curta. Pensando bem, nem nenhum gado de tão perto. (M:37)

Volta a ser assim num café de estrada onde Myra entra, no seu processo de fuga da Casa Grande. Repare-se como, novamente, não são fornecidos nomes de terras e as notações espaciais são esbatidas. A própria enumeração “Era uma taberna, um bar, um café paupérrimo”, hesitando na caracterização do estabelecimento, provoca um efeito indefinidor que é reforçado pela mistura de cheiros:

(...) Rambo compenetrou-se da seriedade do assunto, mas não deixou de abanar a cauda enquanto caminhavam em direcção às luzes mortíferas e ao ruído de brados crescente que vinha das únicas portadas abertas na ruela escalavrada, em vertente, de cascalho e alpedrado, sollevados pelas enxurradas.

Era uma taberna, um bar, um café paupérrimo. Cheirava a carne frita, sebum de porco e peixe requentado. Nas mesas de tampo de fórmica, nas cadeiras de plástico vermelho, só homens. (M:60)

Nesta lógica de desobjetivação do espaço ganham especial relevância os lugares utópicos, no sentido aqui de espaços de coloração fantástica onde a construção cénica radica na inverosimilhança ou na convocação de alusões a espaços mais do que reais, pertencentes a um imaginário cultural, como aquele de uma “Grândola morena”, onde o efeito de construção cénica mais se acentua. Desta feita, é o cão Rambo que alerta Myra (e o leitor?) para a utopia, através dos reparos “Olha a ilusão” e “*Mais clichés*”:

À distância ainda, numa clareira já brotada de trevo em campainhas amarelas e rosmaninho vivaz e tenaz, debaixo de uma azinheira *que já não sabia a idade* e frondosa, era um quadro de estranha paz e beleza.

*Mais clichés*, diz Rambo, impaciente, paciente. Eu fui feito pelos homens mas não fui feito para isto. Era já a premonição do ciúme. Que é dor de todas as espécies, mas especialmente do cão danado. Danado de donos e de dano.

Duas rolas, um par, arrulham na haste semiviva dum sobreiro que os encobre ainda da aparição debaixo da azinheira. Os céus estão estirados de cirros imóveis. É o bem, é o mal? (M:89)

A etapa seguinte de Myra é uma “casa feérica”, lugar genesíaco e nicho de uma felicidade fugaz:



Myra nunca tinha visto uma casa assim. Ao longe, vista do carreiro de terra batida que desciam, via-se e deixava de se ver, entrecortada por um arvoredo cada vez mais denso, espesso e majestoso, para lugares do Sul.

(...) Era preciso muito dinheiro para criar esta micropaisagem, imune e verdejante, este Valparaíso, num vale no sopé da montanha ardida. (M:95-96-97)

A convocação da *Micropaisagem*, de Carlos de Oliveira, sendo uma referência evidente a uma das afinidades eletivas de Maria Velho da Costa, ganha aqui pertinência pela irmanação que estabelece entre os dois autores na mesma preocupação de apuro imagético e de ostensiva cenografia.

### 1.3.2 - O recorte e a variação da máscara

A condição de figuralidade que subjaz aos espaços estende-se às personagens desta ficção e determina que elas sejam recortadas em função dos palcos que vão ocupando. Já antes neste trabalho se invocou o motivo recorrente do corte de figuras em papel a que várias personagens se dedicam. Importa agora avaliar de que forma este artifício ostensivo de mostraçãõ da construção das figuras, simultaneamente referenciais e autónomas, se corporiza em personagens talhadas a preceito, em função dos diferentes palcos onde vão sendo colocadas.

Maina Mendes é a primeira personagem a usar a tesoura (como cinzel criador mas também como potencial instrumento de raiva e de morte sobre uma das criadas de casa), a primeira a pensar-se enquanto boneco e, como tal, a que inaugurará a galeria de títeres na ficção de Maria Velho da Costa. A mudez a que se autorremete é já uma marca dessa condição de personagem talhada na consciência de ser *figura* num *role play* que ela própria encena e cujos tempos e efeitos são cuidadosamente pensados. A essencialidade de Maina reside no poder que a sua voz, ou o seu silenciamento, operam na teia das relações familiares e sociais que a envolvem. E é esse estatuto que despe Maina de qualquer outro atributo físico (mal se lhe conhecem estatura e feições), erigindo-a como figura paradoxalmente construída na e pela voz, e por ela se justificando no universo ficcional do romance. É em virtude da sua voz e dos seus silêncios que Maina dominará o romance:

Os corredores cobertos reforçam o silêncio, a acalmia e pose fixa que a casa consentiu depois que Maina Mendes falou e foi dizendo por vezes coisas prováveis e possíveis.

Depois da mudez é dita por apagada e severa no trato. Os seios despontam-lhe sem pasmo, bem chegados aos braços, sem juntura, e sempre pareceu saber ao que vem e como bem se oculta o sangue dos meses. Maina Mendes persevera na sua mudez de corpo, tal como a besta fera sobrevive cordata entre os humanos, no mandamento que a tem escolhido – crescerás entre os seus teres e cuidarás em desprazer da riqueza dos túmulos que lhes envie. (MM:67)

Personagem intensa e catalisadora de sentidos, Maina impregna o romance da sua presença, remetendo-se paradoxalmente, pelo impacto do seu gesto fundador, à condição de figura predominantemente apenas aludida, sem outro relevo actancial que não seja o de transportar uma aura que, pairando em seu torno em mudo mas arrogante desafio, afeta todos os que a rodeiam e condiciona a atmosfera do texto. Se uma história pode ser definida como “a narrative of events arranged in their time-sequence” (Foster, 1980:42), a contribuição de Maina para essa sequência de acontecimentos é muito mais psicologizada do que materializada em ações concretas. Maina é muito mais intensidade do que atividade, daí que o seu percurso seja transmitido ao leitor em relato diferido, não tanto das suas ações, mas sobretudo das suas atitudes e posturas, filtradas pela compreensão que delas tiveram os que a rodearam, o marido, Henrique, mas sobretudo o seu filho Fernando, pela voz de quem, de forma mais substancial, se acede ao universo de Maina, e através de quem se reconstitui, afinal, o perfil e o percurso completo da protagonista. Maina é, portanto, uma personagem sobretudo mediada pela voz de outros mas que, não obstante, assombra todos pelo poder que nela se encerra. A voz de Maina constitui-se, assim, quase em exclusivo, na própria figura da personagem que, diluindo-se numa rarefação de ação no romance, melhor poderá figurar como voz.

*Casas Pardas* desenvolve e vai tornando mais óbvios a conceção e montagem dos palcos bem como o recorte das máscaras teatrais. Ao atribuir às três personagens femininas maiores do romance três casas específicas, claramente se delimitam os palcos respetivos e se induz no leitor a consciência de se estar perante três figurinos distintos. Elisa acentua essa perceção, ela que por vezes parece chamar a si a responsabilidade dessa distribuição e do desenho das figuras. Veja-se a passagem em que ela assume estar a aprender como se mexe nas “guitas do boneco”:

Tudo é afinal novo. Ou há uma maneira de olhar de mim em que tudo é novo. Tem dias. Isso é por causa do que vais escrever quando um dia escreveres, dizia ontem-hoje o Lúcio, que ele é dos que acham que o que se faz de desnaturado é sempre coisa para ser de arte. Sempre é uma ordem. Começo a saber o que é mexer numa arte por dentro das gutas do boneco, mas não é a isso ao que eu ando ou ando a outra coisa que talvez só lá chegue pela vestimenta disso. (CP:21)

É neste romance, também, que Mary, como se viu já, se destitui de densidade e é designada como *persona*, num esvaziamento de si que a vai conduzindo à aniquilação total através do suicídio. A longa e narcísica observação de si em frente ao espelho e o ato de falar “Pelo lado de fora da boca” (CP:56) são sinais ostensivos da sua condição de títere.

*Missa in Albis* abre com uma Ema de “tesoura aberta entre o médio e o polegar da mão esquerda” e a metaforização da tesoura em “pássaro metálico sobre o colo negro” (MA:9) é elucidativa do engenho que subjaz à criação e dos voos que esse engenho pode empreender. Também Sara se juntara a Ema nesse recorte de “figurinhas que se amavam e morriam enxovalhadas pelo chão na periferia do outro teatro que ela ia compondo”. Durante essa atividade, diz o texto, “ninguém falava, excepto os murmúrios lancinantes daquelas intrigas e daquelas catástrofes” (MA:12). A tesoura alada de Ema é fatora de mundos e “Diante dela as coisas podem tomar o seu princípio” (MA:9). Ema vai recortando bonecos, os mesmos que por sua vez, concebidos como escritores, recortarão outros pela simples operação de os fazer dizerem-se no papel e de aí se constituírem gente. O carácter artesanal da fabricação das máscaras ficcionais é claramente exposto e afastada qualquer pretensão de criação inspirada, asseverando-se que “O sujeito do prodígio é avesso ao conto” (MA:123) e que tudo é desenhado. E, de facto, no romance em que de forma mais desconcertante se problematiza a questão da autoria e o estatuto do narrador e da personagem, se compete pela autoria e pela legitimação da voz, natural se torna que o texto desvele o processo de fabricação das figuras e a forma como elas se desenham a partir de um acervo de vozes que habitam o *hortus inclusus*, angra fértil a partir da qual a tesoura poderá operar incessantemente, fazendo nascer os mais diversos figurinos.

Numa passagem que tudo indica ser, inicialmente, da responsabilidade de Doroteia, a personagem escritora responsável pelas digressões, esta clarifica a questão através da referência à diferença de caligrafias. Falando de Martim e do ofício de escritor a que este acedeu tarde, diz-se no texto:

Surpresa seria a dele se achasse estas notas, inequívocas de tiques estilísticos, até no dialogismo interpelativo, a elegância dum dedo córneo nunca longe de apartar estas folhas para ir segar caldo verde (ou picar rosas, como diria Salvador). Surpresa se as achasse (plausível) na caligrafia de Simão, que é perturbante de eloquência e bela, uma letra de tribuno ou de arquitecto de vanguarda, com as caudas dos quês cortadas sob a linha de escrita e a fluidez muito rápida das gráceis maiúsculas, moderada de tamanho e o fluxo lesto.

Quanto da figura é mais desenho que designio! (MA:123-124)

Não admira, portanto, que no frenesim e no falatório em que se constitui o romance *Missa in Albis*, em que diferentes personagens-narradores-autores se acotovelam, Sara seja aquela que “muda de nomes” (MA:15), Salvador assuma que Simão “é versão, acaso menos feliz” de si mesmo (MA:243) e alguém se apresente isolado num excerto através destas palavras: “Ele lê-se: pastichado de mim. Rasga-se. Deixem-me ouvir” (MA:248). Mais tarde no romance, Salvador assumirá: “cada dia me visto de outra coisa: *camaleoo*” (MA:379) e confessará escrever “em tantos estilos” (MA:380). Estes artifícios metadiscursivos escancaram e simultaneamente parodiam a natureza de simulacro em que se constitui esta ficção, cujo último capítulo recupera e vinca ainda a noção do recorte das figuras: “Alucinar-se morta; a comicidade da repelência da dupla vida (vista). Fina espessa duplicidade do método: quem nos risca, como se diz de um esboço? Erigiste-me angra, o ancoradoiro mais secreto” (MA:462).

Por sua vez, *Irene ou o Contrato Social* exhibe um Orlando em diferentes recortes, tantos quantos os palcos a que a sua fuga pós assassinato de um *skinhead* o conduziu:

Tinha passado um ano, um inteiro ano, tanto como se fossem sete, tanto Orlando, Or, que agora se chama Emílio, foi errando por lugares e tarefas consentâneos com o envio de avisos sucintos e vales bancários. Tantos quartos, mansardas, enxergas, tapumes à vista, linhas férreas que estremeciam sobrados, vinhas morangais em estufa, pedreiras, linhas de montagem, andaimes, lixeiras, sachos, pedreiras, canis, panos, esponjas, até redes, cordame, sal, águas sobre metal incandescente, fornos, betume, mildio e oídio, cal, tintas, estrondos, sirenes, golpes, pisaduras, brados, aço e toros, alumínio e bosta, eia, eia, sempre na qualidade de servente, sempre heterónimo, José, Antero, António, Alfredo, Mário. Mudou de estatura e constituição, mudou de nomes, mudou de mãos, mudou de falas para um só linguajar local, saboroso embora, de mão-de-obra dispensável, errante, português de papéis sebentos. (ICS:111)

A variedade heteronímica da personagem apresenta-se como mero pormenor de um processo consciente de figuralidade a que não falta o tom paródico: “Chegara mesmo a ousar César em Itália, embora não se consentisse muitas graças ao que punha em cena, em cada cena, a mesma cena” (ICS:111-112). E tudo se apresenta “muito bem ensaiado”, de tal forma que a personagem se desdobra em diferentes comportamentos, posturas e registos linguísticos, sempre apto a desenvolver-se com mestria:

(...) falei muito, mal, grunhido híbrido de línguas que são a língua franca da inteligência varonil, bélica, estratégico-romana, napoleónica, utópica, veemente, apaixonada, verdadeiramente cívica e aglutinadora do continente que eu sou, simulo, súmula do mais

empenhado e constante parlamento europeu. Bilionário, maltrapilho, com botas, descalço, no relvado, na lama. (ICS:113-114)

O percurso de Orlando é uma espécie de figuração da figuração em que a personagem se compraz num processo de autoencenação cuja qualidade se exige e se justifica pelo próprio exercício e não pela necessidade de, através da máscara de um nome e de um ofício, escapar mais facilmente às malhas da polícia. A figuralidade que Orlando se autoimpõe apresenta-se, pois, como uma “travessura” e a ocultação da sua identidade é regida por uma escolha “assisada” que determina que ele se deixe “solto na escória de um continente, portuga e preto, pau para toda a obra a interpretar-se bronco e dócil” (ICS:112). Orlando vigia-se em permanência, rastreando e comparando os comportamentos das outras versões de si, como se a qualquer momento fosse necessário aferir os parâmetros em que decorre cada encenação.

No requintado jantar em família, no dia da sua chegada a casa depois de um ano de fuga, Orlando mastiga a comida devagar, com gosto, sabendo que “Emílio teria comido aquilo a mostrar a bola mastigada nos dentes” (ICS:145). A sua capacidade de se *outrar* está-lhe marcada no sangue e é curiosa a associação dessa capacidade ao ato de escrita: “*Once a writer, always a writer. A graffer.* Um gravador nas paredes da carne” (ICS:145). A auto-observação de Orlando e a consciência que tem de se poder *outrar* enquadram-se numa aposta de distanciamento de gosto brechtiano, numa atitude de um “fora-de-si” (Brecht, 1957:94) pensado para evidenciar a condição de figuralidade da ficção e, nesse exercício, provocar estranheza e servir de plataforma de indagação. De facto, como esclarece Brecht,

A auto-observação praticada pelo artista, um acto artificial de auto-destruição, de natureza artística, não permite ao espectador uma empatia total, isto é, uma empatia que acabe por se transformar em autêntica auto-renúncia; cria, muito pelo contrário, uma distância magnífica em relação aos acontecimentos. Isso não significa, porém, que se renuncie à empatia do espectador. É pelos olhos do actor que o espectador vê, pelos olhos de alguém que observa; deste modo se desenvolve no público uma atitude de observação, expectante. (*idem*:93)

A interiorização do conceito de máscara e do seu fabrico, e a assunção de que, através da escrita, se podem gerar caracteres passíveis de se autonomizarem relativamente às intenções do autor são, aliás, imagens de marca de Orlando desde o princípio do romance. Quando a mãe o repreende suavemente por ele ter desvalorizado

o teste de Português, a resposta vem assim, simultaneamente acutilante, arrogante e metarreflexiva:

(...) Camões é para ouvir em branco e os *Maiais* são uma falcatrua sobre tunantes vários. A Maria Eduarda sabia muito bem ao que vinha. Fornicar com o irmão e levar vida de grande garina, sem o aturar a ele, nem a homens. O Ega, o Maia queriam comer-se. Está tudo no livro e o Eça não deu por nada. (ICS:37)

Notar-se-á que esta passagem é uma recuperação, com variações, do que é dito na peça *Madame*, obra praticamente simultânea ao romance *Irene*, em que as duas atrizes, a portuguesa e a brasileira – que representavam respetivamente Maria Eduarda e Capitu -, têm os seguintes propósitos:

A BRASILEIRA: Tenho saudade da casa do palco. De estar dentro de Capitu, que nunca estava fora de si. (*Pensa*): Excepto nas contas de casa. (*Rindo*) Também eu. Produção é isso.

A PORTUGUESA: Você acha que ela foi inocente ou culpada? (*Pausa*). Pensando bem elas as duas, a Capitu, a Maria Eduarda – uma é duvidosa, a outra é falsa até o autor nem perceber ... V. está a ver? A personagem que encorna o autor?

A BRASILEIRA (*pasmada*): V. está ficando com prosápia de mais para atriz. Isso já deu para resmas de papel de academia. Nós não reflectimos, Eunice, flectimos. Não pensamos, suamos. Não temos de saber, mas de deixar ser. E nunca se está bem segura da diferença entre a arte e o embuste, entre o talento e a fraude, na nossa profissão. (Md:72)

Mas talvez seja Myra a figura mais ostensivamente recortada e aquela onde melhor e de forma mais diversificada se movimenta o conceito de máscara e se desmantela o potencial identitário do nome próprio. Fugida à família que a espancava, Myra encontra no cão Rambo, também ele batido, o seu companheiro de caminhada em busca de um Leste de esperança. Tal como acontece com Orlando, Myra mentirá e mudará o seu nome e o do cão em cada etapa, autoimpondo-se uma identidade fluida e variante, mas nunca se iludirá quanto à vacuidade dos nomes atrás dos quais se esconde. Exemplo da excentricidade que frequentemente percorre a ficção de Maria Velho da Costa, Myra partilha com Orlando uma natureza em processo, dinâmica e variante. A primeira mudança ocorre perante o camionista Kleber que lhe dá boleia e perante o qual ela diz chamar-se Sónia. O cão é César:

Eu queria que este se chamasse Tzar, mas eles não deixaram. Que era falta de respeito. Ficou César.

Vem a dar ao mesmo, Sónia. Um nome é um destino. E depois?

Não é não, senão a pessoa mudava de destino cada vez que mudasse de nome.  
(M:33)

“Kleber não parecia espantado, nem incrédulo” perante a história debitada, mas chegada à herdade da Dona Mafalda, Myra sente dever aprimorar a encenação perante o ar “predador” da dona da casa:

Myra endireitou a espinha como via a avó fazer quando a esmola era escassa ou nenhuma. O cão levantou-se e cambaleou, a cerviz embora descida, engoliu a língua pendente. Olhou.

Sophia Nicolaievna Stabnikov. Chamavam-me Sónia, mentiu.

Sophia ficas. Sónia, aqui, é nome de carteirista endinheirada. Sophia ficas. E o cão também. Sónia, francamente! (M:39)

A Casa Grande de Dona Mafalda é oásis temporário onde Myra estreita os laços afetivos com o cão Rambo, a quem ela começa a chamar Rambô quando estavam a sós, e que “respondia a todos os nomes que ela quisesse dar-lhe, porque se dava a ela” (M:55). Mas o oásis torna-se ameaçador e é preciso fugir. Num café de estrada onde procura comida, o perigo também está latente e o disfarce escolhido tem a tonalidade alemã, resultado de uma aprendizagem recente: “Myra puxou da sua melhor mímica da pronúncia alemã. Era só carregar a memória dos resquícios na fala de Kleber, quando ébrio” (M:63). Ágil e ladina, não se deixa desarmar pelo pequeno deslize da ordem dita ao cão em inglês (“*Sit Fritz?*”), situação rapidamente ressalvada pela explicação “Cães obedecem melhor em inglês” (M:64).

A questão das línguas apresenta-se como um fator importante no processo de figuração, até no pormenor das ordens dadas a Rambo, por diferentes pessoas e em diferentes línguas. Estas ordens são sempre justificadas pela indicação de que os cães obedecem melhor nessa língua, qualquer que seja a que está nesse momento a ser ativada, seja o russo (M:15), o alemão (M:52), o inglês (M:64) ou o holandês (M:80). Este artifício, que ostensivamente se exhibe em variação paródica, é pertinentemente aproveitado pelo padre que dá boleia a Myra e a Rambo e que, ouvindo o “*Vade retro*” com que a freira os esconjura, lhe diz “Os cães não obedecem em latim, Maria Augusta” (M:74). Note-se que a figuração para um escritor é, por definição, (apenas) um ato de linguagem verbal, neste caso, de nomeação, e que no aspeto agora em questão essa figuração se exhibe em fulguração paródica.

Orlando esclarecerá ainda o processo de sobreposição ou de montagem das línguas, ao afirmar reconhecer sempre “a língua materna por baixo da outra” (M:91). Ao fazê-lo, a personagem desmonta o disfarce em que a língua se pode constituir, não deixando também, subrepticamente, de deixar no texto a ideia de que, independentemente das figurações exibidas, há um fio matricial movimentado pela instância autoral, a partir do qual todas as encenações se produzem.

O roteiro de Myra é balizado por sucessivos cenários. Novamente na estrada, e ultrapassado que foi o perigo do bar, o instinto de proteção requer nova máscara, agora perante um padre e uma freira que conduzem uma grávida terminal ao hospital. Para a confecção da máscara, Myra socorre-se dos trejeitos e da linguagem que conheceu em Ismael, um dos filhos tartamudos de Octaviana, uma das empregadas de D. Mafalda, adotando um modelo de “fonética e semântica ajustadas a uma bruteza inocente” (M:70), efabulando em consonância, como quando justifica a sua interrupção da frequência da escola: “- Fui sim, fui sim. Mas não tinha cabeça. É um retardamento que eu tenho. Mas dá para lidar na casa, sei pôr a mesa com nove talheres e os *escandelábios*. E limpar as pratas. Esta senhora é da Sida? Disseram-me que só se pega pelas cuecas” (M:71). Consciente da sua encenação, mas também suficientemente atenta para perceber que Frei Bento não acreditava uma palavra, Myra chegou a descurar o seu papel por respeito e simpatia para com ele, mas depressa o retomou porque a estupidez da freira e o seu ar predador requeriam “o fácies de tolinha” (MA:71). Bem vistas as coisas, era “Tão fácil, mentir aos fátuos” (M:72).

A fuga de Myra torna-se, afinal, um regresso ao ponto de partida, o retorno ao casebre à beira-mar, perdido entre lombas, e “Myra entende que o dia foi de *passos em volta*” (M:76). Este é novamente um interessante cruzamento intertextual com Herberto Helder, sugerindo que o roteiro é também intrínseca e muitas vezes parodicamente literário. Mas é necessário continuar a encenação perante o velho e o cão que eles encontram junto do casebre e, portanto, Myra “A si própria afivelou a preparação da máscara” (M:77), escolhendo desta vez ser uma Elena grega, acompanhada de um cão chamado Douro.

A paragem seguinte é a antecâmara do paraíso e Myra “tenta compor-se. Sacode-se”, antes de abordar o rapaz pardo que lhe surge debaixo de uma azinheira, aparição vestida de branco “e de uma beleza estarrecedora” (M:90), cenário que transporta para o texto, em paródia intersexual, a imagem da Virgem de Fátima. A língua escolhida é o



inglês, mas o disfarce é imediatamente notado pelo rapaz, que lhe responde em russo, com a justificação de ouvir “sempre a língua materna por debaixo da outra” (M:91). Ainda assim, Myra não desarma: o cão passa agora a ser Ivan e ela chama-se Ekaterina Ivanova. A reação do rapaz é mais um interessante exemplo da insistência na condição de simulacro: “- Pois, e eu sou Piotr, o Grande. Às vezes tomo coisas, e leio, que me alucinam. Quer ouvir? Depois come e lava-se, vai ver. Kate, vou-lhe chamar Kate, Ekaterina. Ainda está pequena” (M:92).

O rapaz pardo, saber-se-á mais tarde, é Orlando, personagem recuperada do romance *Irene ou o Contrato Social* e que em *Myra* acabará os seus dias, às mãos dos marginais que não o esqueceram desde *Irene* e que o haviam já mutilado. Orlando é, por isso, uma figura já habituada ao disfarce e, embora acolha Myra, nem por isso deixa de lhe fazer notar o seu reconhecimento da máscara que ela afixa, pagando-lhe na mesma moeda:

Chega, disse o rapaz pardo. Chega, Kate. Não estás em condições de trabalhar o teu conto. Chamo-me Gabriel, Roland para os íntimos. Vou-te levar para casa e tu e o teu cão vão comer rissóis e sanduíches de pepino até lá chegar. Se entretanto não se desvanecerem no ar. Entrem. (M:93)

Consciente da repetição do seu jogo de simulacros, Myra vai também detetando as suas próprias falhas e confessa a Rambo: “Eu é que estou a perder qualidades, ninguém acredita nas minhas fábulas” (M:93).

Orlando tira a máscara bem mais cedo do que Myra, em tributo de amor, mas ainda assim, só parcialmente. Revela-lhe, primeiro, que não se chama Gabriel Rolando mas Gabriel Orlando, depois que é só Orlando e que o nome composto, Orlando Gabriel, se justifica por “razões de prudência”. Assiste-se aqui a um interessante jogo de espelho, que é simultaneamente anagramático (Orlando/Rolando) e vinca a predileção pelo rendilhado verbal e fónico já antes referidos. Myra mantém-se irredutível na máscara, mesmo quando Orlando a convida a desvelar-se: “- Ekaterina, Catarina, Kate. É o nome que me dás, é assim que eu me chamo.” A explicação é apresentada logo a seguir: “Myra continuava a não dizer o seu nome, nem o do cão, porque eram as últimas arras que guardava para o seu amor” (M:176-177). A revelação surgirá no meio do desastre, em situação limite e quando a possibilidade de um futuro se desmorona:

O tiro atingiu-o no peito, no lado direito. Vacilou, mas não caiu.

- *Kiss me, Kate*.
- Myra, chamo-me Myra, chamo-me Myra, meu amor.
- (...)
- Myra, chamo-me Myra, meu amigo, meu amado, sou Myra. (M:192)<sup>116</sup>

E é apenas sobre o corpo já morto de Orlando que o cão também retoma, não o seu nome original, mas a sua variação fonética afetuosa, agora ainda mais doce e elevada a nome de reminiscências poéticas: “Myra rojou-se-lhe em cima, sem chorar, sem gritar. E Rambô, o cão é *Rimbaud*, meu amor” (M:193).

### 1.3.3 – Os efeitos de voz e o ludíbrio dos nomes

O nome apresenta-se como um adereço importante nas diferentes encenações que as personagens vão construindo, funcionando muito mais como elemento intrínseco ao jogo em que elas se envolvem do que como individuação ou escudo protetor da identidade. Se é verdade que em *Casas Pardas* os nomes das personagens as demarcam e lhes imprimem uma carga semântica, tornando-se, como reconhece Manuel Gusmão, “lugar de investimento e de procura (...), lugar do debate da personagem consigo mesma e lugar de exposição à voz (ao fazer) dos outros” (Gusmão, 1996:21-22), noutros romances, os nomes são sobretudo indício de jogo intertextual e acessório que coadjuva a máscara, ainda que, como por exemplo no caso da protagonista de *Irene ou o Contrato Social*, o nome Irene remeta claramente para a figura de Irene Lisboa, que inspirou o romance.

Nesse romance, entretanto, o nome Orlando desperta reminiscências da personagem homónima de Virgínia Woolf, mas também, como aponta Manuel Gusmão, de *Orlando Enamorado*, de Boiardo, e de *Orlando Furioso*, de Ariosto, dois poemas épicos do Renascimento (Gusmão, 2001:85), da mesma forma que a repetição de nomes de romance para romance se apresenta como estratégia de um jogo onde determinadas peças ou bonecos vão sendo reutilizadas no tabuleiro, protagonizando ou assessorando novas jogadas. Este artifício, favorecendo a criação de universos internos a uma rede de obras e conferindo-lhes uma dinâmica interna própria, ajuda à criação de estruturas em

---

<sup>116</sup> *Kiss me Kate* é um musical com música e letra de Cole Porter. A história é uma versão musical da obra de William Shakespeare, *The Taming of the Shrew*.

abismo que o leitor vai progressivamente incorporando, ao mesmo tempo que vai sublinhando o trabalho de condução do jogo por uma instância autoral que, com diferentes graus de tensão, segura as rédeas do universo ficcional.

Elisa explora o seu nome, como se explora, se perde e se busca a si própria. Por isso é “Elisadédala”, “Zizieuropa”, “Electra”, num exercício que *baralha e dá* alusões literárias, trocadilhos, jogos de palavras, malabarismos fónicos. Por isso também vai fecundando ou esvaziando o nome em função dos seus estados de espírito ou da progressão da sua escrita. É assim que se torna em “Elisa Elisão / A Lusa Alusão” (CP:81), ou se questiona sobre se será “a eleita ou a elidida, suprimida?” ou então a “Dilecta, a que deleita” (CP:253), pouco ou nada se detendo sobre as formas do seu nome na boca dos outros: Ziza, Zizi, Zizinha, Elisa, Maria Elisa, Elisinha...

Quanto à sua irmã, o nome próprio é semanticamente pesado e pouco condizente com o elevado estatuto da personagem e com a sua vida fútil. A forma inglesa com que o marido a trata, Mary, é artifício de fuga constrangida e simultaneamente pedante ao embaraço do nome Maria das Dores, ultrapassado ou negado que foi o carinho do diminutivo Mimi, com que a designavam na infância os que a amaram. Consciente da sua *desidentificação* perante os outros, que a anulam e a reduzem à condição de bibelô precioso, a personagem usará e reivindicará o seu nome próprio pouco antes do suicídio, o único gesto de afirmação pessoal de que se sente capaz: “O meu nome é Maria das Dores” (CP:183).

Outra das personagens femininas deste romance, Elvira, como afirma Manuel Gusmão, habita tranquilamente o seu nome (Gusmão, 1996:25) mas sofre por não o ver pronunciado pela boca do pai já decrépito e incapaz desse tino. E o diminutivo “Vira” com que a família e a amiga a tratam é reconhecido como nome de afeição, sem qualquer impulso piegas ou de comiseração. Este nome, sugerindo também virar, mudar, transformar, transporta em si o poder regenerador e enérgico da personagem.

Em *Irene* e *Myra*, como se viu, o nome é mero salvo-conduto que vai permitindo novas escalas num percurso de camuflagem autodefensiva. E se Myra rebate a ideia de que os nomes transportam destinos, como defende Kleber (M:33), o romance *Missa in Albis*, que lhes é anterior, parece ter fornecido o impulso para esse esvaziamento. De facto, embora Sara goste das palavras e “dos nomes sonoros das coisas” (MA:208), diz a Simão que “o mistério não aclara por haver nomes” (MA:209). Coerentemente, o seu cão mudará de nome conforme os humores da dona e será “Flush”, “Wagner”, “Cão”,

mantendo-se, para o fim, “sempre cão” (MA:187). Será natural, portanto, que no fim do romance Sara afirme “Eu creio na vida eterna e na morte dos nomes” (MA:458), numa postura consentânea com o ludíbrio polifónico permanente em que se constitui o texto, como se abordou detalhadamente na segunda parte deste trabalho, mas que consubstancia também a recusa de uma qualquer determinação e uma aposta na abertura, na latência e no devir, que mantém ativas as condições para a indagação e para a reformulação constante, como se tem vindo a lembrar.

Curiosamente, na ponta final deste romance, surgem personagens apenas designadas por iniciais, como Maria S., e Z., num exercício de destituição ou de relativização do nome que o conto “Iniciais”, de *Dores*, levará posteriormente mais longe. Aqui, as personagens são N, F, J, T, A, e apenas o hamster tem direito a nome próprio, ironicamente o de uma pessoa, Nicolau. Este processo teve no entanto a sua origem no romance inaugural de MVC, *Maina Mendes*, como em mote fecundador de todas a sua obra posterior. Ainda beneficiando da presença do filho de quem será posteriormente arredada, Maina aconselha-o: “Não nomeies o que flui. A vida é água” (MM:135).

Um outro fator a contribuir para a figuralidade das personagens e para a sua descolagem de uma qualquer referencialidade imediata é o facto de quase todas elas, (Maina Mendes é uma exceção importante que se explica pelo facto de a protagonista precisar de carregar um apelido como estigma de uma ordem familiar e social castradora) serem destituídas de apelidos, apresentando-se apenas designadas pelos nomes próprios. Este despojamento mais acentuará o perfil avulso de cada figura e, salvo talvez o caso mais evidente de Elvira e de Mary, de *Casas Pardas*, a ausência de vínculo a uma qualquer determinação social e simbólica. Não será alheia a este facto a circunstância de, frequentemente, a escrita de MVC confrontar o leitor com figuras que advêm da escuta de vozes, como em *Irene* ou em *Missa*, e de, por esse facto, mais facilmente se constituírem como bonecos avulsos, desprendidos de qualquer enquadramento, e cujo *enchimento* ou corporização se opera pela atribuição de um nome.<sup>117</sup>

---

<sup>117</sup> Curiosamente, a encenação que Nuno Carinhas produziu e apresentou a partir da adaptação dramaturgica de *Casas Pardas*, feita por Luísa Costa Gomes, sugere esse enchimento progressivo da personagem. No início da peça, figuras anónimas e díspares atravessam o palco e ouvem-se, como em eco e vindas de fora do palco, frases avulsas pronunciadas por diferentes vozes. Ao longo da peça, as vozes

### 1.3.4 – O recurso ao inverosímil

É sabido que Sara *alucinava nascenças* (MA:432), da mesma forma que *se alucinou morta* (MA:462). Nesta exibição da figuralidade em que se constitui o romance *Missa in Albis*, remetendo para a sua própria construção através de uma estrutura em abismo, opera-se um interessante exercício de esbatimento de fronteiras entre o imaginário e o psicótico que reforça a natureza artesanal do desenho ficcional, chamando a terreiro a intervenção do inverosímil e do excêntrico e, nesse movimento, cumprindo aquela que é uma das mais importantes funções do desvio, o de provocar estranhamento para permitir a questionação. Este fenómeno ocorre em quase todas as obras. Veja-se um excerto da alucinação de Maina:

E então, ao punho pequeno como nó de látego, afluem represadas torrentes de ira antiga e é a esmagar o odre azul e mole ali diante, pois dele irrompem com vagar, primeiro as cabeças redondas e logo o corpo, adelgaçando-se à passagem nos poros da pele e pano, vermes que rápido, como balão soprado, se avolumam para como borregos e ondulam de onde a mãe era a toda a cozinha. Do rebordo da pia, onde a varejeira cresce quieta, tombam ovos verdosos que quebram em bulha de aflição já chorada, ‘filha, ai Jesus, que tens tu’, que explodem em cera quente e sangue viscoso. Todas as paredes estão já cobertas de vermes subindo o azulejo que vai ficando sangrado. A Hortelinda está imersa num antraz translúcido que vai crescendo do chão e segregando pus verde mucoso, e os vermes que estão perto mergulham-lhe patas que são vermes menores e grita muito, ‘Jesus, acudam que a menina está com ralo’, e grita muito a Hortelinda. O odre azul onde ela bate o punho deita-lhe nos ouvidos azeite quente, ‘Jesus que me morre’, azeite quente que lhe passa aos olhos em dor grossa. Na cara, do comichar do corte mínimo do anel da mãe, ‘Jesus, filha, que eu mal te toquei’ saem baratas loiras mas muito moles. Ao ir-lhe pelo bibe, sobre o branco bordado se vão tornando aranhas de roxo espesso. Não morrerá, não morrerá, mas a cozinha está podre e ela ali. (MM:34-35)

O inverosímil passeia também por *Casas Pardas*, na figura de Ângelo, espécie de anjo saído de uma boutique Cardin, negro e grácil “de pupila de ónix sobre fundo de resplandecente branco ácido, quase azul, o sorriso compassivo mantido” a que não falta a frase apaziguadora: “Nada temas, Elisa” (CP:255). A descrição da figura é longa, minuciosa, ressaltando a preciosidade e a excentricidade de um requinte que não se adequa ao contexto espacial do encontro, o jardim zoológico de Lisboa, mas que enquadra a origem africana da personagem pelo facto de Elisa estar, no momento do

---

corporizar-se-ão nas respetivas figuras, entretanto nomeadas, e as frases ganharão o seu lugar nos contextos de vida apresentados.

encontro, na zona dos elefantes. O diálogo que Ângelo mantém com Elisa é erudito, multilíngue, metafórico, movimentando vastíssimas referências literárias e culturais que ocorrem em catadupa improvável, combinando afinal com a personagem que, no dia seguinte, se desvaneceu no ar sem deixar rasto. Perante o desaparecimento de Ângelo e a conjectura sobre se ele terá de facto existido ou terá sido apenas inventado, Elisa encara naturalmente a ocorrência e enquadra-a num processo de assunção da inverosimilhança como uma espécie de corredor de acesso a uma realidade mais autêntica, a que se chega por via do exercício silencioso da escrita:

Mas, à uma da manhã de uma noite limpa, não me aflige nada o poder estar doída. Nunca contarei a verdade de factos inverosímeis. Carece, nestas partes do mundo, suportar a inverosimilhança calada até que mais realidade, a exercitada silente, faça luz. (CP:270)

Em *Lúcialima*, o inverosímil acontece no encontro entre Lucinha e a fada Éukié, não tanto por introduzir o elemento fantástico na obra, mas sobretudo pelo teor da conversa e do jogo, muito complexos e de contornos psicológicos e psicanalíticos que a fada mantém com Lucinha, uma criança de tenra idade, e cujos propósitos foram já abordados anteriormente.

O mesmo se passa relativamente à prostituta de olhos amarelados e ao cão que a acompanha, no conto de *Dores*, “A Dama na mata e o seu cão Cofétua”, veículos de um qualquer desígnio maléfico para a destruição irremediável do narrador. O conto “Fátima”, da mesma coletânea, oferece-nos um anjo de “rosto imberbe, melena loira, olhar claro, riso claro” a conduzir um *sidecar* (D:64) e investido da missão de transportar uma criança aleijadinha para o céu, desígnio afinal falhado. Compadecido e querendo entretanto saciar o gosto da criança de se divertir, o anjo deixa-se consumir pelos poucos momentos de humanidade de que dispunha para a sua missão.

Em *Myra*, a abundância e o fulgor genesíacos da casa de Orlando são envoltos de uma espécie de realismo mágico que transforma as falas e as reflexões da gata Brunilde e do cão Rambo num prolongamento natural do fantástico, que tem muito de edénico. A própria protagonista é demasiado culta e perspicaz para quem é apenas adolescente, emigrante de Leste, encurralada num contexto socioeconómico e cultural desfavorecido e marcado pela violência. Os propósitos que mantém com Orlando são ostensivamente complexos, desafiando a credibilidade do leitor, mas integrando-se afinal num desígnio maior que é o de exhibir as personagens, os espaços e a história

como mera produção cénica. Vejam-se alguns desses propósitos: “Como o teu corpo, que foi buscar a desgraça, até a encontrar? Parece-me mais amor do caos, o vício da desdita” (M:167);

- Sendo assim, chateias-me. *Tu m'emmerdes*. És um salvado de ricos a apaparicar a boneca achada na estrada, esmoler. O que queres de mim? Não me incomoda seres aleijado. Incomoda-me queres ensinar-me a ser aleijada com resignação. O que queres de mim? Sou pária, sem nome, sem abrigo. (M:168)

No romance *Casas Pardas*, algumas falas de Elvira são completamente inverosímeis tendo em conta o estatuto sociocultural da personagem. Veja-se um pequeno excerto:

Que a vossa determinação dos processos da minha consciência só pode ter lugar, passo a passo, na intromissão carnal nos meus gestos. Não me descrevo ou possuo palavras outras que muito estritas para ver-me ou haver-me visto, Chorei, Padeci muito, Alegrei-me, Comi, Lidei para eles, Fiz as necessidades, Dormi. É apenas por dentro dos meus gestos executando-os que o falante em meu nome poderá alcançar a tremenda injustiça que me é feita na exiguidade dos ditos para os reflectir. (CP:384)

Como se pode verificar, a inverosimilhança é contextualizada em função da figuralidade da personagem. Esta existe como máscara movimentada, que cede a sua figura a uma voz que se exprime através dela, o “falante” em seu nome. Esse é também o entendimento de Manuel Gusmão a propósito da seguinte passagem do mesmo romance:

DE EXPLICITACIONE GENTILE  
Porque dizes tu, tu, a criatura que se lhe disseras o que dizes tu não te entendera?, dirão-me [sic] os que me dizem tu ao que diz eu (...)  
(CP:150)

A interlocução veemente de Elvira terá suscitado a necessidade de uma explicitação que Manuel Gusmão considera

(...) um momento admirável de ostentação da inverosimilhança da interlocução e de imposição da significação dessa interlocução: movimento de preferência, de homenagem e de apelo, movimento que constitui intimamente a voz que neste livro escreve, o sujeito que nele se constrói. (Gusmão, 1996:30)

Outra das estratégias de ostentação da figuralidade é a frase “*Cut the cute*” que percorre o romance *Irene ou o Contrato Social*. Segundo o mesmo ensaísta, ela será

exemplo da exibição da autoironia e do autocontrole de uma entidade autoral apostada em cortar o que poderia eventualmente estar a tornar-se mais simpático (Gusmão, 2001:91) ou, poder-se-ia acrescentar, mais distrator, fugindo assim dos parâmetros pré-estabelecidos para o jogo cénico. Com efeito, a expressão “*Cut the cuté*” não é mais do que uma das técnicas do distanciamento brechtiano a que já se aludiu, uma forma de demarcar territórios, de lembrar que se trata aí de uma situação encenada e de, portanto, impedir a identificação ou a colagem do leitor a uma situação narrativa que poderia estar a tornar-se demasiado envolvente.

Na distinção que estabelece entre teatro dramático (tradicional, de raiz aristotélica) e teatro épico, Brecht defende que este deve evitar as situações suscetíveis de provocar no espectador empatia pela personagem ou identificação com ela. Neste sentido, artifícios como, por exemplo, a projeção de textos ou de documentos fotográficos ou fílmicos em palco, no decurso de uma representação, constituem expedientes mecânicos antagónicos ao espectador “pois fazem gorar todo e qualquer impulso de empatia e interrompem o seu mecânico *deixar-se levar*. São, por conseguinte, elementos orgânicos da obra de arte que tornam o seu efeito mediato” (Brecht, 1957:47). Ora, o corte brusco operado pela expressão “*Cut the cuté*”, ao mesmo tempo que joga num efeito metatextual através da homofonia, concentrando a linguagem sobre si mesma, produz o mesmo efeito, travando o processo de uma eventual alienação do leitor pelo universo figurado, e tem até algumas semelhanças com o processo de rodagem de um filme e o momento em que, através da claquete se inicia ou fecha cada *take*. A entidade autoral expõe, desta forma, o *making of* da sua obra, num artifício de sabor brechtiano: “É condição necessária para se produzir o efeito de distanciamento que, em tudo o que o actor mostre ao público, seja nítido o gesto de mostrar” (*idem*:127).

A ostentação da inverosimilhança constitui, assim, um dos instrumentos da mostração da poética de *au(c)toria* de Maria Velho da Costa e um dos narradores-autores-personagens de *Missa in Albis* poderia muito bem arvorar-se em seu alter-ego quando afirma “Sei o que fazer com os critérios da ilusão: continuar” (MA:196).



## 2 – Estratégias para *atiçar o vivido*

A que costumes ater-me?

Maria Velho da Costa

### 2.1 – Um realismo do íntimo

Os critérios da ilusão que determinam o processo de escrita de Maria Velho da Costa, e que esta faz questão de exhibir enquanto labor artesanal sempre vigiado, indo buscar ao género dramático uma importante fecundação, vincam no leitor a consciência de que tudo o que nesta ficção acontece é uma coisa falsa, no sentido em que é construída, produzida pelo labor de quem comanda a encenação. Mas nem por isso este processo corta os veios de comunicação entre a ficção e o mundo. O que acontece é que esta estratégia permite jogar paradoxalmente com a capacidade de envolvimento emocional do leitor, desmontando os mecanismos responsáveis pela crença no universo ficcional apresentado, mas simultaneamente reivindicando essa crença pela capacidade de construção contextual que é típica da ficção. De facto, como diz Alexis Tadié, “La fiction se construit autour d’une relation pragmatique entre le lecteur, le texte, les énoncés qui le constituent, et les contextes invoqués par le lecteur ou la communauté de lecteurs (...)” (Tadié, s/d :17). Neste âmbito, a ficção tem uma função caracterizante através da qual se estabelece a sua relação ao mundo:

L’articulation des textes au monde se fait sous le rapport de leur place dans des réseaux de signification, dépendant pour part de conventions, de performances rituelles, d’habitudes de perception, d’interprétations passées, de la «logique de la situation» chère à Popper, etc. (*idem* :18)

Jogando com este duplo movimento contraditório de criar contextos cognitivos ligados ao mundo e de simultaneamente os exhibir enquanto montagem, a ficção de MVC opera o movimento de que falam François Flahault e Nathalie Heinich no seu ensaio “La fiction, dehors, dedans” (2005):

(...) la fiction constitue à la fois un espace de suspension du sentiment de réalité, et une possibilité de s’en rapprocher, en «y croyant». Mais que signifie, sur le plan intrapsychique, cette «croyance» particulière à la fiction (...)? Elle implique, là encore, un double

mouvement: l'identification aux personnages imaginaires et la projection sur eux de ses propres affects et représentations internes. Il y a là un espace de «jeu» - au double sens dynamique et ludique – entre le sujet et la réalité, où l'on retrouve les observations du psychanalyste anglais Donald Winnicott sur les «objets transitionnels» et la constitution psychique de l'enfant. La fiction peut ainsi être considérée comme un «espace transitionnel» (...). (Flahault, Heinich, 2005:s/p)

Já atrás neste trabalho se invocou para a ficção de MVC a natureza de jogo e se mostrou a ligação que, nesse âmbito, ela estabelece com a teoria dos objetos transicionais de Winnicott. Importa agora mostrar de que forma a exibição da figuralidade da ficção e o travão colocado aos mecanismos de identificação, provocando o distanciamento no leitor, garantem condições para uma reflexão sobre o mundo. Ora, como lembra Nathalie Heinich, que tem vindo a advogar, mais do que uma sociologia da arte, uma sociologia feita *a partir da arte*, a ficção trabalha sobre um imaginário partilhado ganhando, nessa condição, uma dimensão pragmática como construção de um mundo comum (Heinich, 2005:70) de que toda a gente reconhece alguns heróis. Neste sentido, pelo seu potencial cognitivo, por funcionar como um discurso de conhecimento que veicula uma forma de pensar o mundo e a linguagem, a ficção investe-se também de uma dimensão epistémica, que comporta um importante fator de socialização, soltando-se, por essa via, da redução a uma dimensão hermenêutica autorreflexiva e autossuficiente, que lhe adviria apenas do facto de ser suporte de um sentido. É preciso, pois, segundo esta socióloga, considerar a vertente preposicional da ficção, no sentido em que esta se faz texto *do, sobre e para* o mundo. Ou seja, há que equacionar os «usos da ficção» na sua dupla dimensão imaginária e criativa:

D'une part, en effet, l'imagination permet de sortir de soi, par le double effet d'une projection de son intériorité sur des personnages extérieurs à soi-même, et d'une incorporation de l'expérience d'autrui par le partage fictif d'un vécu analogue. On n'est plus dans l'ordre de l'esthétique mais de la construction identitaire, du jeu avec la double modalité de l'identification et de la différenciation – jeu qui est constitutif du rapport au roman (Heinich, 1996). La fiction a, fondamentalement, un effet de désindividualisation: ce en quoi, d'ailleurs, elle concerne très directement les sciences sociales, en particulier la sociologie et l'anthropologie. (*ibidem*)

Esta posição está próxima das ideias expostas recentemente por Jean Bessière, quando propõe para o romance o estatuto de poética indissociável de uma perspetiva antropológica, de uma *antropoesis*, fundada no exercício de questionação que o romance contemporâneo proporciona. Numa obra de análise ao romance contemporâneo, este autor considera que nele se recusa a representação privilegiada da

individualidade e uma ideia da criação e da leitura como um dispositivo de leitura do mundo e do homem, tal como a concebiam os romances realistas e também os pós-modernos, que construíam uma problematização fechada e intransitiva (Bessière, 2010:31). Ao fornecer aos leitores uma multiplicidade de representações simbólicas do humano, de “agentivités humaines”, o romance contemporâneo cria condições para uma indagação sobre o mundo e o humano:

Grâce à cette identification des agentivités, grâce à cette construction de la problématique, le roman contemporain présente la diversité et la dissémination des personnes humaines, et fait de cette diversité et de cette dissémination les moyens de proposer une figuration de l’humain, (...) qui ne soit pas selon des identités fortes. (*idem*:11)

Através da apresentação de cenografias que aludem ao mundo e da criação de contextos cognitivos caracterizantes e identificáveis dentro desse mundo comum que constitui o imaginário coletivo de que fala Heinich, a ficção de MVC favorece a criação de territórios de subjetivação, através dos quais se torna possível uma problematização existencial sobre a realidade que permite à autora, e aos seus leitores, averiguar “do que nos comove e move para onde” (C:11).

Em *Casas Pardas*, a escritora Elisa afirma que “Uma história deve ser em si uma invectiva” (CP:326), no que se apresenta como uma vocação para a indagação sobre o mundo, que outras passagens do romance confirmarão. A propósito do trabalho que a ocupa, qual ferreiro trabalhando a “LÍNGUA PÁTRIA” na bigorna, Elisa questiona-se sobre a postura a adotar na sua escrita e sobre o lugar a partir do qual o seu verbo se moldará:

Que forja? Onde vires um farrapo encosta-te, onde morder a fome, diz, São minhas as entranhas insaciadas. E se te invectivarem, Mentel! dirás tremendo das mãos e dos joelhos, Sim, sim, minto, mas do lugar do escasso, do bruto, do mentido, eu minto dos que ignoram eu minto da nudez, eu não sei. E as gargalhadas hão-de ressoar sob a abóbada oca do teu crânio despovoado como despovoado é o universo apenas interrompido dos corpos estelares, sinais de que inteireza derrocados? Mas sabes do que falas?, virá severo o Inquisidor insofrido, a mais complexa máquina fechada. Darás a mão ao desmunido de verbo mais próximo, o mutilado da boca, ventriloquentemente serás desgracioso e agitará então os beiços em teu nome, Daqui falamos, é o crioulo galáctico, Senhor. (CP:342)

O pendor para a indagação com que Elisa se sente permanentemente lidar terá sido inculcado pela figura do pai, que lhe traçou a vocação pelos caminhos da literatura: “Meu pai, o Bom? Se amava facas porque não mandou vir boa lâmina toledana de ir aos

moinhos, em vez de me usar a abrir livros, a amolar-me para tesoura e navalha de cortar (...)?” (CP:244). O vaticínio do pai cumpriu-se, pois “Será a escrever que Elisa indagará ainda do porquê da sua confiança no passeio dos homens pelos poços de vácuo entre iluminações” (CP:344). Elisa é uma personagem em permanente busca e de “entranhas insaciadas” (CP:342), de tal forma que se constitui, no universo ficcional de Maria Velho da Costa, como uma figura axial que contém e alimenta o potencial de indagação sobre o mundo que todas as outras obras possuem e ativam a partir de diferentes configurações.

A matéria e o pretexto dessa indagação são encontrados num exercício de auscultação plural do quotidiano, vendo, mas sobretudo ouvindo o mundo para, a partir dessa captação, fazer nascer zonas de problematização. As encenações com que a ficção de Maria Velho da Costa confronta o leitor assentam em ações irrisórias de um quotidiano banal e rarefeito, no sentido em que se trata de pedaços de vida que avulsamente desfilam sobre arquiteturas espaciotemporais difusas. À primeira vista parece faltar a esta ficção uma *história*, essa “sucessão de acontecimentos, reais ou fictícios” que para Gérard Genette constituem o objeto de um enunciado narrativo oral ou escrito (Genette, 1995:23-24), esse elemento que E. M. Forster considera o aspeto fundamental num romance, ainda que reconhecido como uma “low atavistic form” por entender serem nele mais importantes a melodia ou a perceção da verdade (Forster, 1980:40). Vincando a importância de uma boa história num romance, Forster convoca Sherazade e a forma como esta escapou à morte pela movimentação de um enredo interessante e envolvente, manejando com mestria a expectativa, o que este autor considera percorrer o romance “like a backbone – or (...) a tapeworm, for its beginning and end are arbitrary”, e que desde os tempos pré-históricos tem vindo a prender a atenção de ouvintes ou leitores: “Scheherazade avoided her fate because she knew how to wield the weapon of suspense (...). Great novelist though she was (...) She only survived because she managed to keep the king wondering what would happen next” (*idem*:41). Ora, o que a ficção de Maria Velho da Costa exhibe não constitui um enredo espesso, no sentido em que as ações das personagens sustentam apenas fiapos de histórias mais ou menos invertibradas, e às vezes inverosímeis, pouco suscetíveis, pelo seu carácter episódico, de sustentarem uma trama empolgante ou de criarem *suspense*. Trazidos ao palco da ficção em jeito de *happening* casual, esses fiapos estão, porém, pregnantos de vida e vão construindo, isso sim, teias de significados urdididas a partir

desses gestos insignificantes, permitindo um olhar socialmente direcionado que abre territórios de questionação sobre o mundo.

A desobjetivação dos espaços e dos contextos a que já se aludiu, bem como a desvinculação das personagens relativamente a um apelido familiar que as situe de forma inequívoca num qualquer chão de pertença gregário e afetivo, confere a esta ficção o desprendimento necessário à criação de atmosferas de uma certa errância existencial, que, embora diversamente histórica e socioculturalmente situáveis, fomentam uma problematização transtemporal, transhistórica e transindividual, como a concebe Jean Bessière. Para este professor de Literatura Comparada da Sorbonne, o romance contemporâneo “engage, d’une manière exemplaire, parce qu’il est contemporain, un universalisme et un relativisme. Par quoi, il est une pratique choisie de la problématique” (*idem*:12).

Numa conversa com Christian Salmon sobre a arte do romance, Milan Kundera advoga também a favor da capacidade que o romance tem de propor plataformas de análise sobre a existência humana e de, através dele, o romancista poder tornar-se, não um historiador ou profeta, mas um “explorador da existência” (Kundera, 1988:60):

O romance não examina a realidade, mas sim a existência. E a existência não é o que se passou, a existência é o campo das possibilidades humanas, tudo o que o homem pode vir a ser, tudo aquilo de que ele é capaz. Os romancistas elaboram o mapa da existência ao descobrirem esta ou aquela possibilidade humana. Mas, mais uma vez, existir significa: «estar-no-mundo». É preciso, portanto, compreender *quer* a personagem *quer* o seu mundo como possibilidades. (*idem*:58)

Ora, escapando a catalogações estéticas e genológicas, recusando filiações exclusivas e antes incorporando e miscigenando características do que tem vindo a constituir a história do romance ao longo dos tempos, a ficção de MVC, oferece-se, desde os finais da década de sessenta do século vinte, como *um texto do mundo*. De facto, aludindo ao mundo em vez de manifestamente o representar como fazia o romance realista, ou de manifestamente se autonomizar dele, como fizeram as experiências mais textualistas na sequência do *nouveau roman*, ou mesmo algumas experiências desconstrucionistas de alguns romances apelidados de pós-modernos, esta ficção deixa que o mundo se enuncie através das vozes que a povoam, mantendo ativas e comunicantes as plataformas de inquietação com que, por seu turno, deve também confrontar-se o leitor.

Apostada em “tentar agarrar o que se pode agarrar da realidade, sobretudo da realidade emocional dos afectos”<sup>118</sup>, Maria Velho da Costa coloca entre si e “os mundos possíveis”, à imagem do que faz Elisa, uma “casca flamante de letras”, situando-se “vestalmente no ciclo das passagens de folha, de geração a geração de quem não tem nada de mais aventuroso a fazer que registá-lo, esquecê-lo, transmutá-lo, menti-lo” (CP:102). O excerto é elucidativo da captação errática da vida e do trabalho de “forja” que sobre ela se opera, de forma a que se desobjetivem as imagens do mundo e se construam, a partir desse esbatimento referencial, territórios de subjetivação onde se instaure um *realismo do íntimo*, diferente daquele que, contestado por Elisa, assenta numa base de “desenvoltura retrateira” (CP:89) da realidade empírica, se apequena e se reduz ao que, numa crónica de *Cravo* e em recado aos escritores portugueses, Maria Velho da Costa condena como “um realismo que é só pobreza de ver” (C:82). A aceção de *realismo* que neste trabalho se movimenta parte da própria formulação de Maria Velho da Costa quando, como ficou claro na citação acima, diz pretender agarrar o que se pode da “realidade, sobretudo da realidade emocional dos afectos”<sup>119</sup>, exprimindo assim a ideia de que a sua obra está atenta à atualidade humana, à *realidade* do mundo, sobretudo, e como se tem vindo a mostrar, à realidade das vozes que nele falam. Como iludir a abordagem ao real se o próprio ato de escrita dela depende? *Missa in Albis* denuncia-a claramente: “Um dia que te pereçam todos, isto é, num horto não oiças teus olhos e ouvidos, poderás continuar a revelar?” (MA:348). É porque a sua obra é um *texto do mundo*, que encena e presentifica de forma dialógica (e polifónica) as movimentações e as vibrações do humano que se entendeu falar aqui de realismo, adjetivando-o de *íntimo* pelos processos de subjetivação através dos quais o mundo se implica e *nos* implica em cenografias de uma “realidade emocional”.

No seu estudo sobre o intimismo, Daniel Madélénat afirma: “L’intimisme, comme le baroque ou le romantisme, est sans doute un pôle constant du dynamisme imaginaire, une configuration de l’espace, du temps et des échanges entre l’individu et le monde” (Madélénat, 1989:13). Enquanto estética literária ou pictórica, o termo *intimismo* designava, sobretudo, os temas ligados à meditação introspetiva, aos estados de alma, à vida doméstica e quotidiana e um estilo simples, esbatido e sem ênfase (*idem*:20). Atingindo o seu apogeu no século XIX, como reação burguesa à sociedade

---

<sup>118</sup> “A leitura na escrita”, *loc. cit.*, p. 47.

<sup>119</sup> *Ibidem*.

industrial de massas que gerava semelhança e promiscuidade, no romance intimista o indivíduo

(...) se blottit dans une enclave sentimentalisée, auréolée de grâce, et habite une quotidienneté sacralisée; cette «asocialité» apparente proteste contre une massification qui fera retour dans la normalisation des produits intimistes, et arrache la vie privée à l'inertie pour l'élever au rang d'œuvre d'art. (*idem*:50)

Por sua vez, o léxico do drama moderno e contemporâneo compilado sob orientação de Jean Pierre Sarrazac, que aqui se tem utilizado, define assim o termo *íntimo*:

(...) l'intime se définit comme le superlatif du «dedans», l'intérieur de l'intérieur, le niveau le plus profond du moi, qu'il s'agisse d'y accéder soi-même, ou d'en ouvrir l'accès à un autre (une relation intime).

Le discours à la première personne est la forme par excellence de l'intime : journal intime, récit personnel, confession, correspondance. (Sarrazac, 2005 :99)

Ora, muito embora se assista na ficção de MVC a uma dinâmica entre o homem e o mundo, o processo através do qual se estabelece essa dinâmica não é de todo o mesmo que os romances intimistas do século XIX, ou, mais tarde, os de índole marcadamente psicológica exibiam. Não se trata aqui de uma intimidade autocontemplativa nem de uma prospeção interior auto-operada e psicologista de um qualquer «dedans», feita de costas voltadas para o mundo, em exercício associal. Tão pouco se trata de uma vontade de sondar os meandros de um *eu* questionador da sua essência, perante as grandes questões de natureza filosófica que alimentaram os romances-problema ou romances-tese inspirados pelas matérias do existencialismo filosófico. O universo ficcional de Maria Velho da Costa constrói-se com sujeitos a braços consigo mesmos, com os outros e com o mundo, numa atitude que, para usar uma metáfora da própria autora, nunca se coaduna com um *hortus conclusus* da domesticidade do *lar*, mas com uma dialética que faz constantemente interagir um *hortus exclusus* (dos outros e do mundo) e um *hortus inclusus* (do universo íntimo e muitas vezes inconsciente do próprio sujeito), em permanente embate e questionação. Assim sendo, a expressão *realismo do íntimo* que aqui se movimenta visa designar a subjetivação intensa a que se assiste nesta ficção por via dessa dialética, e da negação subsequente da *coisificação* de um qualquer enredo, em favor da sua diluição num processo de subjetivação sobre ele. Trata-se de apresentar um olhar interior sobre as

coisas, um *sentir sobre* que alastra no texto através do fluxo de consciência da entidade enunciativa, e que alastrará tanto mais quanto mais diversificadas forem as fontes da enunciação. Apesar de íntimo, este olhar não reverte, portanto, para uma preocupação sobre si, no sentido de um qualquer psiquismo involutivo e egocêntrico. A instalação no texto de um fluxo de consciência quase permanente faz com que o leitor se sinta imerso numa atmosfera subjetiva que, ao invés de refluir exclusiva e particularmente sobre um qualquer sujeito, lentamente eclode, deixando que uma dimensão humana mais vasta se torne perceptível para lá das fronteiras do *eu* enunciativo.

Não será por acaso que esta ficção se constrói sobretudo sobre o *ouvido dizer* e o *visto* (que implicam a atenção ao outro), muito mais do que sobre o *sentido*, (de natureza mais individualista), no que constitui uma clara aposta na intersubjetividade, atribuindo assim a esta poética uma incontornável dimensão antropológica, aquilo que Adorno queria certamente explicar ao dizer que “L’expérience subjective produit des images, qui ne sont pas des images de quelque chose, et c’est pourquoi elles sont justement de nature collective” (Adorno, *apud* Bürger, 1994:20).

A resistência à história, no sentido de “significado ou conteúdo narrativo”, e o esbatimento da matéria de “teor factual” (Genette, 1995:25) mais potenciam esta eclosão, por operarem um descentramento do indivíduo e das suas circunstâncias particulares de vida, e se colocarem ao serviço do fluxo de consciência que emana dos diferentes *eus* enunciativos ou da consciência macrotextual. Nesse processo, o texto fica impregnado de subjetividade e torna-se, ao mesmo tempo, interpelador. Esta capacidade interpelativa parece estar ausente das considerações que Gérard Genette faz sobre a intransitividade dos textos ficcionais. Na distinção que faz entre ficção e dicção, este crítico apresenta a primeira como aquela “qui s’impose essentiellement par le caractère imaginaire de ses objets”, e a segunda a que se impõe “essentiellement para ses caractéristiques formelles” (Genette, 1991:31). Lembrando que os formalistas consideravam o texto poético como intransitivo por via de uma significação inseparável da sua forma verbal, e o de ficção pela natureza ficcional do seu objeto, que determinaria uma função paradoxal de pseudorreferência ou de denotação sem denotado (*idem*:36), Genette faz as seguintes afirmações sobre o texto ficcional:

Il est donc intransitif à sa manière, non parce que ses énoncés sont perçus comme intangibles (ils peuvent l’être mais ce sont des cas de collusion entre fiction et diction), mais parce que les êtres auxquels ils s’appliquent n’ont pas d’existence en dehors d’eux et



nous y renvoient dans une circularité infinie. Dans les deux cas, cette intransitivité, par vacance thématique ou opacité rhématique, constitue le texte en objet autonome et sa relation au lecteur en relation esthétique, où le sens est perçu comme inséparable de la forme. (*idem*:37)

Ora, não é de todo assim que se apresenta a ficção de Maria Velho da Costa. Exibindo-se em verdadeiro *texto do mundo*, as personagens que aí se movimentam não estão porém cativas de uma qualquer circularidade que em si própria se esgota; pelo contrário, não se fazendo reféns de um mundo coisificado nem de enredos determinados por apertadas e evidentes relações de causa-efeito, soltam-se deles para melhor dizerem o humano e a sua vida contingente, proporcionando aos leitores matéria de indagação sobre o mundo.

No seu *Aspects of the novel*, Foster distingue no romance história (*story*) e enredo (*plot*). A primeira designa “a narrative of events arranged in their time-sequence” e determina a pergunta básica «E depois?»; o segundo, sendo também uma narrativa de acontecimentos, enfatiza a causalidade destes, requerendo por isso “intelligence and memory also” e exige, por isso a pergunta «Porquê?» (Foster, 1980:87). O enredo é, portanto, para este romancista e crítico “the novel in its logical and intellectual aspect” (*idem*:95). Marcadamente interpeladora e sempre tensional nas suas formulações enunciativas, a ficção de MVC, suscita, por isso mesmo, muitos «Porquê?». A questionação não é, porém, dirigida à causalidade imediata que liga os acontecimentos de uma qualquer ação narrada, antes visa as características da moldura humana que respiram dessa ação e da consciência que dela têm os sujeitos que nela intervêm, além de, obviamente, terem sempre também como alvo questões de natureza autorreferencial, nada dispiciendas nesta obra, como se tem vindo a ilustrar.

As personagens de Maria Velho da Costa, muitas das quais escritoras, são sensíveis às questões que envolvem a construção ficcional. Em *Missa in Albis*, por exemplo, a questão da referencialidade romanesca é refletida por Salvador num comentário depreciativo à escrita do seu irmão Aleixo: “Da desenvoltura referencial como histeria da incapacidade; aquilo a que Simão, vingativo, chamou depois o síndrome dos sessenta e oito maios, quando acusou meu irmão Aleixo de adolescência senil” (MA:239). Mais tarde no romance, a questão é retomada num texto de autoria enunciativa ambígua:

(...) Que o conto **não tenha ocultação explícita, parábola límpida**, de maneiras; que proclame como o arauto, **não oculte como o oráculo**<sup>120</sup>.

Sara, ou nós, dissemos já que se pode saltar a crueldade dos lugares, o inventário exaustivo ou a meditação; não chega para a regra de um acontecer substancial. Diz o pedagogo do que é nítido sem nulidade: que as coisas não são interessantes por serem descritas com minúcia. (MA:348)

Este excerto, como tantos outros, desconcerta mais do que esclarece, ajudando no entanto ao debate sobre a natureza de uma ficção desestabilizadora onde permanentemente se baralha e dá, se desvela e se esconde, e se faz do texto literário um território de fronteira, do não imediatamente apreensível e do sempre reformulável ou perspetivável em diferentes parâmetros. Repare-se como a construção imperativa negativa da primeira oração produz um enunciado oxímoro ao fazer-se seguir de uma oração elítica: omitindo-se a conjunção completiva e o verbo (*seja*) na expressão “parábola límpida”, mantém-se a determinação do verbo anterior (não tenha) e obtém-se, por essa via, o reverso do sentido que inicialmente parecia propor-se. Como se não bastasse este jogo tensional, diz-se ainda que o conto pode, afinal, ter ocultação, mas *implícita*; e deve, também, contrariar a função *reveladora* do oráculo. Esta passagem é elucidativa da variância de perspetivação que a disseminação enunciativa desta ficção faz eclodir, tornando movente a visão do mundo que se oferece e simultaneamente enriquecendo e problematizando essa visão. Por isso esta escrita é tensional e joga frequentemente sobre proposições contraditórias, aludindo, afinal, aos paradoxos da realidade e constituindo-se, nesse exercício, numa metáfora expansiva do equilíbrio instável do mundo. Esse é, segundo Dominique Rabaté, o domínio da Literatura: “l’art du reste, le maintien en nous du deuil et du désir de ce tout qui s’indique et se refuse” (Rabaté, 1999 :13).

Numa análise ao conceito de mimese, Antoine Compagnon afirma estar a teoria literária envolvida no paradoxo de reivindicar a herança aristotélica e de, por outro lado, a excluir no que à conceção da arte e da literatura como imitação da natureza diz respeito, e explica:

Cela doit résulter d’un changement du sens de la *mimésis*, dont le critère était chez Aristote le vraisemblable au sens naturel (*eikos*, le possible), tandis que chez les poéticiens modernes il est devenu le vraisemblable au sens culturel (*doxa*, l’opinion). La réinterprétation d’Aristote était indispensable pour promouvoir une poétique antiréférentielle qui pût se recommander de la sienne. (Compagnon, 1998:108-109)

---

<sup>120</sup> Destacados meus.

Ora, segundo Compagnon, Aristóteles nunca menciona como objetos de mimese outros motivos que não sejam as ações humanas:

(...) la mimésis aristotélicienne conserve un lien fort et privilégié avec l'art dramatique par opposition au modèle pictural – la tragédie est d'ailleurs supérieure à l'épopée, suivant Aristote –, mais surtout, que ce qui relève de la mimésis de l'action, c'est donc la narration et non la description : «La tragédie, écrit Aristote, est mimésis non d'hommes mais d'actions». (*idem* :110)

O conceito parece estar interiorizado na ficção de Maria Velho da Costa. Como Elisa, que entende que “A literatura moderna serve para demonstrar a irrelevância da evidenciação de processos de mostrar” (CP:326), e que o que importa é a “decifração dos gestos” (CP:244), assim MVC, através das diferentes estratégias de exibição da figuralidade da sua ficção, da mostração do recorte e da variação da máscara, dos efeitos de voz e do recurso ao inverosímil, vai construindo na sua ficção uma força de bloqueio e de resistência à descrição fidedigna e exaustiva de ambientes e de personagens e, através da alusão, prefere criar condições à reflexão sobre as ações humanas, no que se constitui como outra forma de realismo, o mesmo que Elisa defende ao dizer “É preciso aludir, ser realista. A vida é uma alusão” (CP:333). Esta conceção de realismo encontra eco nas palavras de Compagnon:

La référence n'a pas de réalité ; ce qu'on appelle le réel n'est qu'un code. Le but de la *mimésis* n'est plus de produire une illusion du monde réel, mais une illusion de discours vrai sur le monde réel. Le réalisme est donc l'illusion produite par l'intertextualité : «Ce qu'il y a derrière le papier, ce n'est pas le réel, le référent, c'est la Référence, la subtile immensité des écritures» (Barthes, 1970, p.129 – S/Z). (Compagnon, 1998 :116-117)

Numa análise ao romance *Maina Mendes*, Manuel Gusmão equaciona a questão do referente e da referência colocando-a noutros termos, mas ainda assim aproveitando a subtileza que o segundo termo barthesiano convoca, ao remeter, como viu Compagnon e como se explicará a seguir, para a referência enquanto operação discursiva que textualiza uma abordagem ao mundo. Assim, explora a questão do real e da História como alusão e considera que nesse romance o tempo histórico é indiciado e que a fragmentação narrativa ajuda a uma “questionação mitologizadora e lírica do vivido que é contado” (Gusmão, 1988:48). Em *Maina*, como noutros romances,

(...) A história não é necessariamente objecto do texto, a não ser alusivamente, mas também não é um simples quadro de referência exterior ao texto; os gestos do trabalho literário são históricos e é histórica a temporalidade subjectiva das personagens. (*ibidem*)

Através do recurso à alusão, as imagens do mundo tornam-se plataforma de acesso a uma historicidade mais vasta que, partindo do mundo concreto, desabrocha e se constitui no texto a partir do labor artesanal da escrita e das criaturas e dos mundos que essa escrita engendra, fazendo nascer no texto uma espécie de temporalidade paralela, que não é mais do que o resultado de um processo de transindividuação, operado quer através da multiplicação de vozes e de pontos de vista nos romances, quer através da insistência numa enunciação explicativa por parte de quem conduz o texto e a indagação.

Teresa Amado defende o mesmo ponto de vista, considerando que em *Maina*, “A História é trazida para a ficção, abrindo-a para o tempo e para o espaço que se estendem a partir do livro”, num exercício que considera ser uma estratégia realista de re ligação ao mundo (Amado, 1988:37). Da mesma forma considera, a propósito da passagem de *Casas Pardas* que apresenta Elvira com a cebola na mão, que, sendo “metáfora expansiva da história/mundo, o microcosmos que Elvira segura na mão é-o também da escrita-linguagem” e, por isso, Elisa, que conduz a indagação, faz que o romance se constitua em escrita e sentido (*idem*:39).

O intenso processo de subjetivação a que se assiste nos romances de MVC torna-se, assim, correia de transmissão da temporalidade histórica, mas também gerador de uma transtemporalidade que a suplanta e a matiza em função dos diferentes pontos de vista da entidade enunciativa, o que determinará, segundo Manuel Gusmão, que esta subjetivação seja encarada numa dupla aceção: enquanto resultado da construção múltipla do sujeito no texto, através da apropriação transformadora das palavras dos outros, e de um processo de desobjetivação das imagens do mundo (Gusmão, 1988:49). Assim é que, refletindo sobre a referência enquanto operação enunciativa ou discursiva, coloca as seguintes questões:

(...) Será que a evanescência do referente e o mecanismo da relação literária não produzem antes o que se poderia designar por um *deslize da referência*? Não será que a caracterização do texto literário como não referencial não é sobretudo fruto de uma opção pela *semiótica* no sentido em que Benveniste a distingue da *semântica*? Se mudarmos de terreno, se pensarmos semanticamente, ou seja não pensando a *língua*, mas o «mundo da enunciação e o universo do discurso» não poderemos então ver o agudo movimento de referência no preciso momento em que o julgaríamos totalmente apagado? Esse

apagamento não será a ilusão de óptica produzida pelo gesto da referência absoluta em situação de enunciação não partilhada? (*idem*:51)

Na sua reflexão sobre a mimese aristotélica, Compagnon vai no mesmo sentido ao considerar que “la mimesis serait la représentation d’actions humaines par le langage, ou c’est à cela qu’Aristote la limite, et ce qui l’occupe, c’est l’arrangement narratif des faits en histoire: la poétique serait en effet une narratologie” (Compagnon, 1998 :110). Este eminente académico e crítico literário entende que, sob o nome de *poética*, Aristóteles quereria falar de semiótica e não de mimese literária, de narração enquanto construção discursiva e não de descrição enquanto reprodução pictórica. Ora, assistir-se-ia então aqui ao que Manuel Gusmão chama “uma textualização da referência” (Gusmão, 1988:51), expressão que vinca a coincidência dos dois críticos na necessidade de se falar de semiótica e não de mimese literária, como seria a intenção subjacente às palavras de Aristóteles, cuja posição Compagnon esclarece deste modo:

(...) La *Poétique* est l’art de la construction de l’illusion référentielle. L’important n’est pas que cette interprétation soit plus vraie ou plus fausse que la lecture traditionnelle, faisant supporter à la mimesis les rapports de la littérature et de la réalité – toute époque réinterprète et traduit les textes fondamentaux à sa manière (...). (Compagnon, 1998:111)

Será então a partir de um “deslize da referência”, como aventa Manuel Gusmão, que um “novo realismo” emerge (também) da escrita de Maria Velho da Costa. E se a desobjetivação ou desprotagonização da realidade seria por si só bastante para obstar ao impulso “retrateiro” de que fala Elisa, a própria irrisão da ação empírica aludida mais o afasta e desencoraja. Com efeito, a ficção de Maria Velho da Costa confronta o leitor com gestos insignificantes das personagens, no sentido em que aquilo que se oferece à leitura constitui uma paleta de instantes de vida avulsos e esbatidos onde importa sobretudo aludir à vida, mais do que representá-la. Por isso, também, os percursos de vida das personagens constituem histórias abertas e difusas, dificilmente captáveis e categorizáveis segundo as exigências da narrativa tradicional. Será, aliás, nos espaços abertos pela recusa de categorizações desta ficção que a questionação sobre o mundo se potencia.

### 2.1.1 – Fiapos de vida

Desde os contos de *O Lugar Comum*, a ficção de MVC coloca-nos perante retalhos de vida em enquadramentos mais ou menos avulsos. As personagens surgem em instantâneos de vida soltos, numa gestualidade quase sempre banal e sem uma sequência actancial que de algum modo torne o seu quotidiano excepcional e lhes confira heroicidade. Os textos de *O Lugar Comum* são momentos captados, dir-se-ia que erráticamente, na vida das personagens: alguns instantâneos num colégio de freiras, o processo reflexivo de uma parturiente, a carência afetiva de uma criança e a sua vontade de restaurar a autoridade perdida do pai, o quotidiano de gente banal que trabalha, muda de residência e de hábitos, enfim, pedaços de uma realidade comezinha e sem heroicidade, relatados em sequências narrativas abertas e difusas onde se privilegia o espaço do íntimo e da subjetivação.

No primeiro romance, Maina, por exemplo, surge inicialmente como figura postada em frente a uma janela da sala burguesa, donde vê a rua. A sua mudança para a cozinha onde impera a criada Hortelinda não tem outra justificação senão a de permitir um outro contexto de subjetivação do discurso, agora enquadrado por outra ordem social e afetiva que a criança prefere, e onde exhibirá o seu gesto desafiador que, castigado pela mãe, a conduzirá à reclusão na mudez autoimposta. A ação de Maina no romance condensa-se aí, e é a partir da força que emana da personagem que tudo o resto se desenvolve, em *close-ups* pontuais que vão dando conta das reverberações do seu gesto, numa linha espaciotemporal difusa onde se vai inscrevendo o seu casamento, o nascimento do filho, da neta, e a perspetivação que, em contexto de terapia psicoanalítica, o seu filho faz sobre a personalidade da mãe e sobre a forma como ela condicionou as vivências dos que a rodearam. Excetuando o gesto desafiador e a mudez de Maina, não há propriamente ação da protagonista, mas uma subjetivação intensa operada a partir do seu gesto fundador.

Em *Casas Pardas*, esta espécie de rarefação da ação continua. A história de Elisa constrói-se na aprendizagem que a personagem vai fazendo sobre a arte de escrever e nisso se resolve. Elisa surge em função da sua escrita e das reflexões que o ato de escrever potencia, centrando-se na “questão dos objetos que (tem) à volta” (CP:244) e que a personagem captou através do “pasma aéreo do (seu) olho” (CP:20), da

sua “córnea sólida” que tem ainda a frescura “da mais primeira comunhão” (CP:23) e lhe fornece a “acuidade agravada da percepção das coisas” (CP:330).

Mary vai sendo focada em diferentes contextos, mas nenhuma das suas ações, *per si*, é conseqüente, no sentido em que não constitui enredo. O seu suicídio, que é tragicamente o seu gesto maior, fecha um painel de mostrações de instantâneos da vida da personagem e é novamente pela subjetivação do discurso, e não pela trama actancial, que Mary se adensa e corporiza enquanto caráter. Apenas em Elvira se concretiza mais nitidamente uma evolução da ação romanesca, situação a que não será alheia a circunstância de Elvira ser uma figura popular, mais de atos que de reflexões de cuja verbalização está arredada pela sua condição de analfabeta. Constrangida a morar com o marido e o filho ainda bebé num quarto alugado, numa subserviência que a dona da casa determina, Elvira terá ainda de sofrer um agravamento da situação com a chegada do pai enfermo, até chegar ao seu nicho de desanuviamento e de felicidade com a mudança para dois quartos num pátio mais amplo e socialmente mais acolhedor para o qual a vem convidar Estela, uma amiga de infância. Apesar deste *acontecer* que distingue o percurso de Elvira do das outras duas figuras femininas da obra, a personagem é quase sempre enquadrada por um discurso subjetivo que se lhe dirige, a nomeia e a diz, suprimindo a falta de verbo a que o seu analfabetismo a condiciona, situação que o próprio texto do romance esclarece: “É apenas por dentro dos meus gestos que o falante em meu nome poderá alcançar a tremenda injustiça que me é feita na exiguidade dos ditos para os reflectir” (CP:384). Na figura de Elvira se cumpre o desígnio do “Jovem ferreiro” trabalhando a “LÍNGUA PÁTRIA” na forja, e se realiza essa vocação que Elisa assume para si própria de falar a partir “do lugar do escasso, do bruto, do mentido”, dando “a mão ao desmunido de verbo mais próximo” ao “mutilado da boca” (CP:342).

Quanto aos retalhos de vida de *Lúcialima*, o processo repete-se e acentua-se, porquanto os diferentes episódios em que as personagens se envolvem inserem-se em percursos de vida díspares e autónomos, que embora sendo todos igualmente abertos e difusos, estão apostados em ir construindo o *texto do mundo*. Por isso, Isaura dirá, como se expressando a vocação da entidade macrotextual: “Interessa-me o corpo, a realidade, o corpo da realidade” (L:103).

*Missá in Albis* orienta-se no sentido da narração da história de vida de Sara, em fundo revolucionário, mas cedo se percebe que o grau de fragmentação textual, a proliferação e o ludíbrio de narradores obsta à constituição e à percepção de um enredo,

privilegiando-se um metadiscorso que conduz à reflexão sobre a realidade e sobre a forma como ela pode ser diversamente interpretada e reinterpretada na escrita. Mais do que pequenas histórias, os contos de *Dores* exibem episódios do que poderiam ser essas histórias, fornecendo recortes rápidos e incisivos da vida de personagens avulsas e díspares, apanhadas numa espécie de flagrante delito, num ciclo de vida que permanece aberto em desesperante crueza e indiferença.

*Irene ou o Contrato Social* segue um processo de compartimentação de capítulos orientado em função das personagens que perspetivam a história, ou em função das quais a história é perspetivada, numa estratégia que lembra a de *Casas Pardas* sem a repetir. Embora as três personagens que tutelam e titulam os capítulos se interliguem, o seu percurso é pautado por hiatos, conferindo às suas histórias uma falta de linearidade que as faz apresentarem-se ao leitor em focalizações desgarradas, em instantâneos curtos e soltos, aludindo afinal à natureza das relações afetivas mais ou menos difusas e disfuncionais que as ligam.

Os contos de *O Amante do Crato* prosseguem a mesma lógica de esbatimento ou de rarefação de enredo e de historicidade. As histórias apresentam-se como que suspensas e, não fora a exceção do primeiro conto, que exhibe uma datação rigorosa e por isso mesmo expressiva tendo em conta a natureza algo insubstancial do que é contado, dir-se-ia que elas recriam atmosferas diáfanas que facilmente lembram a coloração e a consistência puída associadas à memória.

Por sua vez, *Myra* é o romance que, neste aspeto, se distancia um pouco desta falta de espessura. Aqui, há um percurso de vida sequenciado, um roteiro de busca de uma personagem em direção a um sonhado horizonte de esperança. Esse caminho é pontuado pelos mesmos efeitos de um acontecer fortuito, apresentado em *brechas* que vão marcando a temporalidade de Myra e que, tal como nos outros casos, aparecem fugaz e episodicamente no texto e como que colocadas ostensivamente, em jeito de *flash* pensado para ilustrar resumida e rapidamente os percalços pelos quais passa a personagem. No entanto, este romance atém-se ao encadeamento linear de uma fase da vida da protagonista e fecha-lhe o circuito e o do cão que com ela partilhou os dias de fuga, as dúvidas e alguns fiapos de esperança.

Do que se expôs neste rastreio da ficção de Maria Velho da Costa se infere que os seus romances constituem um original *texto do mundo*. Atendo-se a contextos desobjetivados e a ações muitas vezes fragmentadas e avulsas a que acresce a



circunstância de serem lembradas ao leitor como meras encenações, nem por isso esta ficção se rarefaz na acuidade do olhar que lança sobre a vida e na densidade humana que a percorre. Ocorre, a este propósito, convocar Nathalie Sarraute e a sua obra *Tropismes* (1957), uma sequência de narrativas curtas, avulsas e como que suspensas, marcadas por uma insubstancialidade assente em movimentos indefiníveis e na captação errática de gestos e de palavras que, não obstante a sua falta de enquadramento num qualquer enredo, dizem o homem e sua densidade humana através de uma factualidade irrisória.

Na ficção de MVC, a vida concentra-se nas palavras e é na sua movimentação e nos territórios subjetivos que com ela se constroem que o fluxo da humanidade escorre. Urbano Tavares Rodrigues tem o mesmo entendimento sobre esta ficção, que considera “singularíssima nas suas opções ficcionais”:

De facto, tanto se nos depara, nas produções desta autora um falso descritivismo que esconde a ausência de acção e afinal está carregado de observação sociológica (em “A Ponte de Serralves”, por exemplo), como parece avultar a desconstrução dos eventos em “Irene ou o Contrato Social”, belo romance saturado de cansaço, cepticismo e morte e ao mesmo tempo de vida lacerada e pungente. E ainda o baralhar e dar de todos os dados (actanciais e psicológicos) em “Lúcialima” ou nos cálidos e acerados contos de “Dores”, percorridos por uma irremediável solidão mas animados por toda a luz e graça da linguagem.<sup>121</sup>

A ficção de Maria Velho da Costa constrói-se, então, a partir de histórias rarefeitas, *ratadas*, e é nessa condição que melhor serve o propósito de solicitar o leitor e de o instigar à indagação sobre o mundo. Esse é, afinal, o *modus operandi* de Elisa na sua aprendizagem da escrita e da forma como esta se pode posicionar face ao mundo:

Posso contar histórias, posso lembrar-me, a quem é que eu vou culpar deste pousio nas desordens?, eu não devia ter as imagens tão isoladamente engastadas, falta-me o percebimento do tecido, vou por brechas de luz, já disse, os ratados da malha. (CP:89-90)

### **2.1.2 – Roteiros de devastação**

Rastreada a ficção de Maria Velho da Costa e analisados os diferentes planos ou enquadramentos cénicos ou cinematográficos que a sustentam, é possível ver

---

<sup>121</sup> Urbano Tavares Rodrigues, “Contra-senha” *Textos e Pretextos*, loc.cit., p.44.

configurar-se nela o que, importando a expressão ao poema “Princípio” de Joaquim Manuel Magalhães, se poderia chamar uma “ordem das mágoas”<sup>122</sup>. A espessura humana que se desenha por entre a fugacidade dos cenários e se esconde por detrás da máscara e do aparato cénico instaura nos textos de MVC, a coberto desses artifícios, um território de *realismo do íntimo* onde o presente se equaciona e se indaga. Nesta escrita de vocação dramática e *friccional*, as diferentes encenações constituem cenários de devastação onde se figura a desesperança, o desalento, a solidão e a incomunicabilidade, a secura afetiva e o desacerto existencial, como se todos os livros cumprissem o desígnio de Elisa e neles se repetisse o seu desabafo: “eu que só amo as vidas extremas” (CP:245).

Privilegiando uma configuração discursiva que faz alastrar no texto fluxos de consciência oriundos de um ou de vários sujeitos, esta escrita cria e faz durar uma atmosfera íntima onde se assiste a um debate doloroso entre um (ou vários) eus e o mundo exterior. Sem criar uma paisagem interior individualista ou de algum modo categorizada ou tipificada, e nisso reside a particularidade deste realismo íntimo, esta escrita dissemina instâncias de subjetivação através de diferentes posições-sujeito que desencadeiam outras tantas perspetivações sobre o mundo e os que o habitam. Recolhendo no mundo a matéria de questionação, o texto de Maria Velho da Costa processa-a através de um lento e subjetivo eclodir. Pela intensa subjetivação, o texto aloja-se numa atmosfera íntima que vai lentamente mostrando os esfacelamentos com que o ser humano se debate na sua relação com o mundo. Por isso, por não haver individualismo nem psicologismo, não há também taciturnidade ou melancolia nestes cenários do humano. Antes se vive nele uma tragicidade seca e áspera que se sente ir corroendo e afundando as personagens e, por alargamento, os seres humanos que através delas se dizem. Atenta ao mundo, Maria Velho da Costa, “pertence à família de escritores que sabem que, debaixo da crosta aparentemente sólida e estável do mundo, vibram forças que sacodem as vidas dos homens”<sup>123</sup>. Nessa circunstância a voz da autora, como reconhece Helena Buescu, dará conta desse olhar dilacerado e compreensivo:

(...) Crianças, mulheres, mestiços, famílias, noites/madrugadas, revoluções e invasões – todos eles conhecendo que da diferença tem de nascer em algum momento a colisão, bem

---

<sup>122</sup> Joaquim Manuel Magalhães (1974), *Os Dias, Pequenos Charcos*, Lisboa, Presença, p.13.

<sup>123</sup> Helena Carvalhão Buescu, “Contra-senha”, *Textos e Pretextos*, *loc.cit.*, p.42.

como desta pode (tem de) surgir, inesperadamente, a luz crua do diálogo e do que só através dele pode tornar-se reconciliado. Se o universo romanesco de Maria Velho da Costa sabe da violência e da ruptura e suas “dores”, sabe também que falar delas, mesmo em momentos mais solares, é garantir os encontros e as descobertas entre quem até aí se desconhecia. Só o risco pode aproximar-nos da plenitude: poucas outras vozes (mas mais algumas...) tão insistentemente nos vão lembrando disso.<sup>124</sup>

De facto, são roteiros de devastação existencial os percursos que as personagens trilham na ficção de MVC. Trata-se, na maioria dos casos, de figuras desabrigadas em busca de um poiso de esperança e de harmonia íntima e sobre as quais não repousa um qualquer olhar afetuoso ou de aconchego por parte dos que com elas convivem. O elenco de figuras que povoa esta ficção vive em desassossego angustiado, sem encontrar um bálsamo, antes se depara com sucessivas ocasiões que mais acicatam a dor e geram agressividade.

Desde os constrangimentos do colégio de freiras que repetiam a rispidez da casa familiar em “Exílio Menor”, ao desamparo exposto em “Velada” através da criança ignorada pelos pais e que transfere a sua própria carência para o gato atropelado e velado com ternura, os contos de *O Lugar Comum* iniciam um périplo ficcional pelas sendas do desajuste social e afetivo. É nesse lugar inóspito do desacerto que Maina se depara com uma ordem social e familiar preconceituosa e severa, cáustica de afetos e arregimentada em comportamentos estereotipados. O seu filho Fernando será o depositário da angústia que marca boa parte do romance *Maina Mendes*. Figura de falha, Fernando sofre pelo afeto da mãe a que o furtaram; sofre depois pelo núcleo familiar de que o excluíram, convertendo-se numa pessoa que já não vai a tempo de se suprir: é tarde demais para evitar o internamento da mãe, tarde demais para a compreender e crescer sob a sua alçada, tarde demais para reagir e se deixar salvar pela fresca e sadia irreverência da sua filha. O seu mundo é o da inação aflita e o do silêncio lúcido e espantado, mas nem a palavra solta nas sessões psicoterapêuticas lhe impedirá o suicídio:

Começo a aperceber-me de como me movo nesta penumbra e neste tempo que afinal lhe pertence, pois a si venho não o contrário.

Dir-me-á que é um tempo de ambos e que a pequena nota de cólera fruste deste preâmbulo de hoje se não justifica. E já o confessar-lhe cólera me dá razão. Cólera sem golpe que a resolva.

Pois não é certo que nunca saberei com que tramas de contos seus pega no que lhe digo? Não mais sou que meada larga desfiando numa fala e não será apenas em nossos frequentes silêncios que nos ocupamos de coisas decerto distintas. Quis crer que havia de

---

<sup>124</sup> *Ibidem*.

trazer-me paz seu esforço de dar-me espaço, de esvaziar-se para escutar-me, seguir-me, como sói dizer-se. (MM:133)

Em *Casas Pardas*, o quadro social aludido é o de uma ordem social ainda rígida de preconceitos, em período de primavera marcelista. Neste romance, impera a desafeição e uma certa inabilidade existencial, como reconhece António Cabrita:

Em *Casas Pardas* ninguém tem a palavra ou o gesto conformes, ninguém está ou se comporta segundo o seu lugar, ninguém se salva da insignificância dos gestos, todos eles fatigados (ou impregnados) por uma memória que ao repetir-se só desconecta hábitos e emoções ... e ainda por cima “cientes de que pelo sangue morre o ânimo”. E é desânimo transversal às classes. Ou seja, como em *A Regra do Jogo*, de Renoir, a *miséria humana* é um contágio e algo que se comunga unilateralmente, pelo que, quase por inteiro, as personagens se sentem aquém, frustradas, irrealizadas, em défice, partilhando, para além da *patine* dos modos discursivos que as difere, a pequenez e o medo da intensidade quer do presente, quer do futuro.<sup>125</sup>

Num meio onde impera a burguesia endinheirada e fútil, os que reagem pela inteligência e pelo brio de uma salutar e cívica contestação, como Elisa e o pai, são *outsiders*, uma espécie de aberração que perturba o *status* e provoca desconforto nos que os rodeiam. Os que não reagem, acomodando-se à ordem instituída que supostamente lhes resolve as vidas em moldes socialmente aceitáveis, ou escapam, por serem amorfos (como Maria do Carmo), ou por não terem escrúpulos (no caso de Frederico), à consciência da desolação da sua vida, ou, quando finalmente se dão conta do seu vazio existencial, suicidam-se, como acontece com Mary, cujo grito existencial vem em forma de discurso que só a embriaguez confere a coragem de proferir, e a que só a sua irmã Elisa, “*de punho na boca*” e sufocada de angústia, presta atenção. As palavras de Mary são pungentes e reveladoras de uma inabilidade para viver e para lidar com os afetos. Vejam-se algumas passagens:

Quando eu nasci eu só queria viver acho eu mas nunca ninguém me quis. Eu sei que a maioria das pessoas não se querem bem, bem vejo. Mas ao menos algumas vezes sofrem umas pelas outras durante um tempo. Nunca ninguém sofreu por causa de eu existir. (...) Eu gostava muito de ter sido alguém. O único cão que me lambia mais até morreu de sarna. (...) Nunca ninguém me viu como se eu fosse de alguém. (...) Também queria dizer que se algum dia alguém gostasse muito de mim eu não sabia o que havia de fazer porque eu não sei como é que se prefere excepto aquele cão que eu disse que me preferia. E eu também não soube o que é que havia de lhe fazer porque não se pode coçar um cão melhor do que ele se coça. (...) (CP: 220-221)

---

<sup>125</sup> António Cabrita “Uma boa cicatriz na sua alma”, *Manual de Leitura sobre o espetáculo Casas Pardas*, *loc.cit.*, p.27.

Elvira é a figura que neste romance, mas também na generalidade da obra de MVC, marca a exceção neste roteiro de mágoas e de pessimismo. O seu estado de constrangimento inicial, que se agrava ainda com a necessidade de cuidar de um pai enfermo e psicologicamente desregulado, é ultrapassado com a mudança de casa, que liberta esta mulher e a faz perspetivar a vida com ânimo e otimismo. É curioso que o romance feche precisamente com esta personagem, a mais socialmente desfavorecida da obra mas que na plenitude afetiva e no reconhecimento do seu corpo se realiza e encontra a “abundância de paz” (CP:394). É no seu novo enquadramento que sintomaticamente se produz a sua primeira experiência orgásmica e que, em perfeita comunhão de afetos e de felicidade, o seu marido a faz olhar-se no espelho e lhe diz “Pareces a cara da aurora lavada na nascente” (CP:393). Elvira é, efetivamente, uma figura singular na ficção de MVC, a única a quem é atribuída a legitimidade de adormecer “no merecimento da felicidade entendida que só da felicidade pode vir” (CP:394).

Em *Lúcialima*, são vários os quadros de constrangimento e de sofrida solidão. Ramos sofre a humilhação de ser menino pobre condenado à subserviência que a sua madrinha lhe impõe perante os meninos ricos que vêm a banhos com as criadas, e aos quais ele se deve juntar numa vassalagem doentia e socialmente estigmatizante. A cicatriz por cima do olho ficar-lhe-á como marca da agressividade gratuita e cruel desses tiranetes destinados a prosperar. Já adulto, e poeta, Ramos debate-se entre o vazio da sua profissão de funcionário público e as angústias da escrita que lhe põem “a cabeça cheia de teias que arranham” (L:179), sentindo-se um pouco inábil para socializar e viver o que, nas palavras de Cândida, a goesa por quem se apaixonou é dito assim: “é uma emoção tão difícil, a alegria” (L:252). Lima, militar na guerra do ultramar, é o marido e pai desenquadrado, desencantado da vida, com a consciência de “estar metido numa guerra podre, um exército de padrecas, dinossauros e miséria”, sem saber gerir a sua vida e os seus afetos: “E o que me rala é uma história de saias. No meio de uma guerra lixada o único que me abala até ao chão é gostar de uma gaja de quem não gosto muito e ser casado com outra de quem não gosto nada. *Porca miséria (...)*” (L:64). Mariana Amélia, personagem de um outro núcleo do mesmo romance, é inicialmente a criança malquerida e desabrigada, remetida pela mãe aos cuidados de uma madrinha que a olhará sempre com o ar impaciente e falsamente compassivo de quem aceita a incumbência por *caridade cristã*. Mariana Amélia será posteriormente a adulta

desajustada e infeliz, fechada e perdida num universo de vozes, dentro do hospital psiquiátrico onde trabalha Isaura e onde se debate a realidade como sofrimento:

T. A chamada da realidade.

V. Da realidade, Teresina, o que é para si a realidade?

T. Um sofrimento, é o sofrimento – (L: 115)

O desamor e a desesperança impregnam o romance noutros núcleos de ação: Lucinha fecha-se numa cegueira que a protege da rispidez e do desajuste conjugal dos pais, e Maria Luísa vive um casamento sem amor, onde nunca foi feliz e onde se formatou numa crueldade difícil de conceber numa mãe, amargamente convencida de que “nascemos fechados no que vai ser” (L:130):

Mas nunca foste feliz, Iza?

Nunca, nunca, nunca, nesse dia percebi que era assim.

E os pequenos?

Não sei, saíram de dentro de mim como se já fossem vivos antes, uns estranhos. Não são da minha idade. O mais pequeno é inteligentíssimo, detestamo-nos. Há uma pequena bonita e parva, delambida e hipócrita como a Santa Teresinha de Lisieux, loira e pura como uma lêndea. A mais velha parece uma égua, só tem dentes e coragem, mas não tenho nada para lhe dizer. (L: 123)

O desencanto no amor, o sentimento de deriva e de segura existencial percorrem o romance e o texto deixa-se tomar por uma tonalidade sombria, pontuada por expressões como “Ninguém se encontra” (L:161 e 345); “Só se morre uma vez e não é no fim” (L:173); “Chegamos tarde onde podíamos amar mais. Cansados de amar mais onde não havia azo disso, pervertidos de esperança infundada” (L:285).

*Missa in Albis* constrói-se em registo sombrio e desapiedado logo desde as primeiras páginas. Ema, demente, está encerrada num quarto abaixo do nível do jardim, onde há infiltrações de água e onde líquenes e musgo crescem nas paredes, um cenário consentâneo com quem tem “A Morte na Alma”.

Chegámos a enterrar-lhe um alfinete de ama, a cabeça de guerreiro que então tinha, na barriga da perna ligada, atravessando a espessura da meia preta e da elástica. Não gritou. A mão dura caiu-nos sobre a nuca e fomos atiradas pelos cabelos. Mas contra nada que ferisse, nenhuma aresta ou superfície contundente, a parede, por exemplo, ou o canto da escrevaninha onde se pode ler ou escrever à beira dela e onde está ainda o mata-borrão verde onde um dia, com o espelho, decifreste essa caligrafia ao invés, grande e clara:

A Morte na Alma. (MA:11)

O tom é trágico e frio, como convém à exposição de quadros de vida desoladores. Neste romance, coabitam a demência de Ema e de Sixto, a perturbação medicamente controlada de Salvador, a filiação duvidosa de Sara, sobre que paira a sombra do incesto, o seu amor recalcado e infeliz por Simão, a sua doença e morte, o desamparo e a deriva de Simão por se ver afastado de Sara, que ele ama e que o ama, abandonando-o à sua perplexidade: “Porque cortejava ela a tragédia como o maior bem?” (MA:148). Este romance figura uma “desentronização das afeições” (MA:339) numa atração pela tragédia que o tom categórico de algumas frases torna irreversível: “os melhores não sobrevivem” (MA:447).

Os contos incluídos em *Dores* acentuam ainda mais a secura existencial. Num livro que Manuel Gusmão considera “muito estranho e inquietante” (Gusmão, 2011:235), perpassam a morte, a violência, a abjeção, a obesidade mórbida, a toxicod dependência, a deficiência física, a solidão profunda e a desesperança. O estilo agreste e contido, de uma secura íngreme e de uma “solenidade mortuária” (Guerreiro, *apud* Mourão, 1997:383) contrasta com a exuberância verbal de outros livros e nisso se torna desconcertante. Não há suavidade discursiva a atenuar o choque, não há rodeio ou fulgor verbal a amortizar a crueldade, como se pode observar em “Iniciais”: “J. viu-os partir, de vez. Ficava com a mãe, com o pequeno cadáver cor de pêssego nas mãos, com a demência. A justiça saía com a menina cheia de mortos” (D:22). A extrema desafeição repete-se em “A Ave Rara”, num conto onde impera a incomunicabilidade, o estilização das relações familiares e a mais cruel indiferença:

Não iria à mãe. Morressem ambas sós como um cão. Cães, cãs, a asseverarem uma à outra a terribilidade do tempo. De um espaço, as linhas percorridas vincadas nas caras de cada uma não se tinham alterado nada, ou tão pouco. Entre ambas, nenhum cordão de umbigo, antes a fita métrica de uma trela extensível. (D:26-27)

O sentimento de desfiliação adensa o drama da protagonista que transferirá para o pássaro (belíssimo, caro e cobiçado desde há vários dias) o fardo da sua dor e a extrema violência que não pode exercer sobre quem lhe nega os afetos:

Ficou a ver o pássaro, bebendo. Desistia de alguém. Tudo estava remoto e plácido na figurinha azul dormitando sobre um pé. Dores deixou-se estar. E na madrugada que apontava quis fazê-lo voar.

Não se debateu. Tentou. Dores lançou-o ao ar, uma vez e outra vez. Celebrava o interregno da crueldade da mãe, da indiferença, de tudo. Não pensava. Ou a uma velocidade de vertigem, ébria, «Vai, vai.» O pássaro levantava-se lançado, caía, arquejava. E começou a

defender-se. Dores viu que os bordos do copo, sempre cheio, estavam manchados de sangue e que o sangue era das suas mãos. O animal bicava-a e coxeava já. Caiu-lhe arfando no peito, as asas inermes, em leque. A fadiga não é a confiança.

(...)

Com ele assim, foi até à casa de banho. Pensou que houvesse mais sangue. Uma torção e a cabeça ficou decepada. O corpo estremeceu segundos. Muito pouco sangue. (D:29-30-31)

Estes contos ostentam experiências de incomunicabilidade e de profunda solidão que degeneram em atos de violência desesperada e muda, onde a morte infligida parece querer exorcizar o abismo do vazio existencial das personagens, a sua incapacidade para viver e as tentações suicidárias a que falta a coragem para essa execução maior. Em “Pérola e os porcos”, a abjeção reveste outra modalidade de fracasso e de desatino existencial: os desmandos da toxicodependência e a degradação humana a que ela conduz, o desleixo no cuidado e no asseio pessoais, que produzem figuras sórdidas, o desregramento que leva a uma obesidade mórbida e repelente:

Beije-o com algum nojo. Cheirava a desinfestantes, a canalizações velhas, a álcool. Tinha os olhos mais miúdos do que eu os lembrava e inchados, menos cabelo ainda e emaranhado em tufo, a barba picotada de crateras glabras e de três dias. Da cozinha, o que nem achei insólito, vinha o trepidar desenfreado do tambor da máquina de lavar na fase final da centrifugação. Deviam ser cinco da manhã.

«Também estás gorda como uma vaca.» O tom era distraído de mim, distraído de tudo. (D:48)

Neste como noutros contos, a violência serve-se fria e a morte infligida à irmã toxicodependente, ainda que em gesto eutanásico, é desapiedada e crua, corolário abjeto e desumano de um percurso existencial frustrado e de uma vida bloqueada:

«Tu sangraste quando ela...?»

Ele riu-se: «E então, não te preocupes agora, ela já não tinha forças nem para roer as unhas. Tem cuidado tu, quando a lavares. Está menstruada ou sangrou por baixo.»

Com as costas da mão ferida, limpou a cara e o pingo do nariz que lhe descia à boca. Sem soluçar, sem expressão. (D:52)

Numa análise a estes contos, Luís Mourão considera-os unidos numa “mesmidade deceptiva do mundo” e, por isso mesmo, contrários ao que chama a “moral da escrita de Maria Velho da Costa” (Mourão, 1997:380), corporizada no trânsito de vozes com que a autora se comprometeu a “restaurar o corpo da língua”, não o homogeneizando numa só voz, mas permitindo “a passagem das vozes umas às outras, umas perante as outras, nessa difícil responsabilidade do dizer e da escrita do dito” que



propiciando o dialogismo, é um trabalho do presente aberto ao futuro (*ibidem*).  
Contrariando essa moral, entende Luís Mourão,

Nestes contos, a neutralidade do tom é sobretudo a fria indiferença moral de narrar o que existe, subtraindo-o a qualquer instância que lhe dê um sentido para além desta indiferença pelo sentido, no limite condutora ao silêncio, não o silêncio da plenitude mas o da afasia. Não há qualquer economia moral nestes contos: não há compensação para a dor, para o luto ou para os que morrem; não há heroísmo no suportar da dor, como não há heroísmo no aliviar da dor; e não há iconografia das vítimas. (...) tudo isto é expressivamente o inverso da escrita de Maria Velho da Costa. Para ser mais exacto, o inverso moral da sua escrita. (*idem*:379)

Distintos embora da restante ficção de MVC, pelo seu registo discursivo mais ácido e desapiedado e por uma construção narrativa linear e tão sintética que poderiam configurar *briefings* impessoais das vivências de um qualquer submundo, estes contos são no entanto coerentes com uma linha temática de encenação de roteiros de devastação que tem vindo a caracterizar a escrita ficcional de Maria Velho da Costa, e que justifica, aliás, a presente abordagem.

*Irene ou o Contrato Social* desenvolve também, em diferentes matizes, a experiência da devastação: a solidão e degeneração mental progressiva de Irene, a rispidez e maldade de Lia, o egoísmo e a deriva de Raquel, o calculismo e a violência de Orlando enquadrados pela beleza distante da mãe Anastasia e pelo snobismo frio e insensível do padrasto Herr Rolf. Neste romance, o tom é frequentemente disfórico, desencantado, pela utilização de períodos curtos e secos, a contrastar com outros mais expansivos.

(...) Irene guardou Raquel porque chorava à porta de sua casa. Abandonada, mais tarde irada.

Quem aceitar a compaixão profunda, suscita a mais profunda ira.

E o trabalho é uma resposta fátua, flatulenta, gasosa, a essa questão, fátua. De um mau gosto obscuro. Mas para Irene, a única.

Filho único de si mesmo, o trabalho – como não amá-lo? E não ao seu valor, mas à sua necessidade. Podia matar-se, mas não tinha coragem, Irene. Podia deixar-se morrer, mas não tinha desculpa, Irene, enquanto Raquel lhe requeresse a teima. O amor, desleixado embora, é uma teima. (ICS:54)

Aqui, violência e compaixão misturam-se numa mescla perturbante e acidulada onde se mistura a “razão diurna” e a das “trevas” (ICS:64), onde se torna difícil “triar os verdugos dos sofrentes” (ICS:146):

Ah, o colo dela cheio de cabelos, pêlos e migalhas, donde nunca me sacudia, mesmo se eu sacudia os bichos: a cadela Gabriela, que só morreu quando eu fui para as vidas, e a gata Pipi, que ela castrou para eu não sofrer ninhadas afogadas. Mal sabia ela que eu vira Leandra untar um pirex com óleo preto das fritadas e pôr lá um gato vivo que se foi encarquilhando sem abrir os olhos. Não gritei, não disse. Estava fascinada, tinha nove anos, Leandra puxava-me os cabelos, o que não deixava marcas, dizia que eu mentia. E mentia, e mintio, com o gato cremado entalado na garganta. Leandra ria, eu estava fascinada. A vida é assim. Era assim. Depravada. (ICS:62)

Orlando é o mestiço refinado, elegante e sobredotado, capaz de abrir o crânio de um *skinhead* à machadada, de compassivamente cuidar de uma Irene demenciada pela doença de Alzheimer e de, no cumprimento de um contrato lúgubre mas apiedado, lhe finalizar os dias furtando-a a uma degradação maior:

Essa madrugada, depois de Raquel cair na cama ‘morta’, como disse, ‘de cansaço e adulação’, Irene e Orlando falaram até a noite ficar roxa. Era um outro noivado, por assim dizer, sepulcral. Falaram e beberam, muito devagar, muito em surdina. Continuava a chover, mas com delicadeza reconfortante, se é que algo, mais que uma a outra, podia reconfortar aquelas almas despedidas. O essencial ficou acordado. O inevitável viria depois.

Irene chorava de manso. Também era fadiga e alívio de ter a mão nas mãos de Orlando, depois da promessa, do pacto. (ICS:210-211)

O romance gira em torno de um eixo do mal que não admite redenção e que Orlando faz assentar numa base implacável, que é a de ter de matar para poder encarar a morte. Este romance aborda de forma pungente o processo degenerativo da doença de Alzheimer, nas personagens Hannah e Irene, e constitui um olhar penetrante sobre a forma como a doença pode condicionar as relações interpessoais. É de Orlando, o assassino, que Irene receberá os cuidados e a compreensão. A filha adotiva, Raquel, estará sempre demasiado ocupada consigo própria, centrada, mas também alienada, nas cenas a que o palco e a droga a obrigam.

(...) Eu morro ou eu mato: São as condições do aplauso. E da convivência sem abrigo. Já reparaste que nenhum *serial killer* morre de cancro? A forma nova é ele. Nenhum assassino morre de cancro. Não podes nada contra a morte se não matares primeiro. A lei da vida santa é morrer devagar, de uma doença que *temos*, mas não é nossa, não é culpa nossa. Se nos for *dada*, toda a gente se interessa e se condói. Não fui eu, foi o meu irmão ácaro, o meu irmão lepra, a mana neoplasia. Toma e come. Eis aqui o meu fígado, a asma do meu peito, a função renal, num salão de chá de meninas. A vida é assim, Raquel. As pessoas trocam maleitas porque não podem trocar de si. (ICS:66)

O sofrimento humano e a morte trazem a este romance pretextos suficientes para uma questionação sobre a liberdade e a dignidade humanas e o seu lugar no enquadramento pós-moralista em que vivemos. Com efeito, continua a reivindicar-se,

por um lado, o direito a cada um a dispor da sua vida, mas, por outro, arvora-se a eutanásia como eticamente condenável. Refletindo sobre estas alegadas contradições, Gilles Lipovetsky opõe-se ao desaparecimento total de uma moral individual e vê na morte voluntária a celebração do “acto último de liberdade do homem que recusa a queda e a degradação de si próprio” e, por isso mesmo, um direito “frequentemente legitimado em nome da dignidade humana” (Lipovetsky, 2004:106). É a fragilidade face à dor das sociedades contemporâneas que determinará, segundo Lipovetsky, que hoje esteja prioritariamente em jogo na prática da eutanásia “menos uma razão moral ideal do que o horror existencial suscitado pelas agonias intermináveis, pelo frenesi terapêutico e pelos sofrimentos inúteis” (*ibidem*). Estas questões percorrem o romance *Irene ou o Contrato Social* e desconfortam pela proximidade que se lhes reconhece relativamente ao quotidiano atual. Trabalhando simultaneamente a dor sofrida e a dor infligida, a morte natural, a que se deseja e pede, e a morte imposta, este romance erige-se como uma ficção desafiante pelas antinomias que exhibe e pelos paradoxos que, sendo os do nosso tempo, interpelam e equacionam as complexas dimensões do humano.

Manuel Gusmão encara este romance como uma encenação, em várias plataformas, de um desconforto ou de uma crise civilizacional que configura parcialmente a imposição de uma “ruptura de «contratos sociais» e jurídico-políticos”:

(...) Essa encenação é política, ao mesmo tempo disseminada e concentrada, bem como uma antropologia histórica que fala do envelhecimento, da doença, da morte insuportável e do mais insuportável que é o sofrimento. (Gusmão, 2001:96)

Neste texto, como noutros, não há esperança ou “*fim de estrada*” (ICS:146) e paira sobre as personagens uma atmosfera desabrigada e agreste. Os contos de *O Amante do Crato* mantêm o tom desabrido e sombrio desta ficção, cuja aridez se torna por vezes agressivamente abjeta, como se poderá verificar neste excerto de “A prima Odília”, que relata o funeral da mãe do narrador, em que este vai acompanhado por aquela que será sua mulher:

(...) Odília caminhava a meu lado atrás do féretro, eu dava-lhe o braço pela primeira vez. Melhor seria dizer que acedia a pousar o canhão da luva no meu pulso, pois não exercia qualquer pressão, nem se apoiava das irregularidades do visco lamacento do trilho. Com a outra mão soerguia um pouco a orla da saia, o que me pareceu de uma afectação descabida, um ademane para mostrar-se arredada de mim. Tanto melhor, que eu ia numa imensa repugnância daquela proximidade, como se levasse enroscada ao braço uma cobra negra, como se fosse ela a defunta. Sob o odor da verbena chegava-me um outro, nauseabundo, fétido e edulcorado, de mênstruo ou de dentição a putrefazer-se. (AC:15-16)

Em “Poder Fatal”, o tom segue desencantado e disfórico, com uma interessante abertura à afeição que se busca em franjas sociais marginalizadas. Neste conto, cruzam-se a dependência da droga com a dependência afetiva do executivo que sustenta o vício a Helena, e que vive preso a esse instante como em exercício redentor de uma vida vazia onde é “Temido sem estima, informado a medo, arredio à convivialidade e à delação” (AC:22), num exercício de poder que mata. A esmola a Helena é exercício de sublimação de quem se norteou sempre pela lei da selva, onde “As pessoas são escolhidas pelo que têm, não pelo que lhes falta” (AC:21). Helena não dá mais do que a possibilidade de um encontro regular, mas será apenas a certeza desse encontro que reconforta e redime:

Sou então a sua pobre, diz ela algumas vezes, com veemência juvenil na linda voz e na perfeita dicção de quem já foi menina e dona. Nunca mais insistiu em oferecer favores, nem mentia mais. Queixava-se das dores da carência, da ressaca, não insistia em pedir mais, um pouco mais, só desta vez. O homem é que foi dando, até fixar-se no preço de uma dose da mais cara, da mais límpida. (AC:25)

A situação inverte-se quando Helena lhe quer oferecer uns brincos, deixando, ainda que fugazmente, a sua posição carente. O homem deixa de lhe dar dinheiro e os encontros terminam, quebrando-se a relação desse outro poder que poderia redimir mas está condenado à partida.

No conto “A Ponte de Serralves”, a aridez é deslocada para a casa onde Miss Laura sabe “que é apenas tolerada e sem abrigo final” (AC:41). Em resposta à carência afetiva de Miss Laura e à sua necessidade e nostalgia de “labaredas vivas que a casa não consente”, o Amo só tem para oferecer a frieza do esteticamente categorizável: “Não somos esse tipo de animais, mesmerizados pelo fogo” (AC:39). E a casa é bem a sua imagem: “*Havia uma inospitabilidade da casa feita dessa devassidão da luz, uma luz branca e ávida quando escurecia e ventava o temporal*” (AC:30). Aqui é impossível encontrar um nicho de conforto e de humanidade, porque o Amo concebeu a casa “a pensar na sua ruína”, na condição de construção perecível, despida de ornamentos, que considera sinais da “barbárie decadente” (AC:38). Os apelos de Miss Laura são, por isso, em vão:

(...) “E o prazer, a alegria?” diz Miss Laura, por dizer, a sua deixa de gueixa infanta. “Este é o disparate do mundo, deve ser – se ninguém me quer bem, nem eu a alguém. Ninguém me quer para o mundo e morro imunda. Não quero pensar. Não posso.

“Não são categorias estéticas”, diz o Amo. E o Jardineiro Prodigioso volta a fitá-la como se visse para lá dela alguma coisa que o sustenta. E diz: “A arte é uma audácia de amar”. (AC:39)

Corporizando a aridez do Amo, a casa repele, é “*pulsação e repulsa*” (AC:34), hino à desumanidade das formas e ao estilhaçamento das relações e dos afetos, prosseguindo um contínuo “*trabalho de expelir*” (AC:43):

*(...) Tinha as terríveis chaves da sua circunstância e tornara-se malévola. Tudo o que era escuro, violento e subtil, sujo e sublime naquela cidade estancara ali, no cais daquela casa sereníssima que podia matar, com a sua autonomia de génio frio, nenhuma benevolência. (AC:33)*

É na casa que se aglutinam a desafeição e a desumanidade. O tom assertivo das frases adensa o tom disfórico e não deixa margem ao desanuviamiento. A casa formata os homens e compromete irremediavelmente a harmonia e o bem-estar:

*(...) Não há estuário aqui, nenhuma lenta núpcia de águas. Isso conforma as almas a essa fúria das águas contrárias. A casa impera. Calma como uma rocha mental, uma ideia fixa, mais firme que as ilhas de mofo e sarro que os homens façam na cidade. A casa não é humana. É o triunfo claro da proporção. Já começou a ser inabitável. (AC:40)*

“O Amante do Crato” fecha a sequência da coletânea de contos mantendo o tom sombrio. Aqui, o texto é encaminhado para uma autorreferencialidade que parece indiciar uma entidade a montante e na direção macroestrutural do texto, pelo recurso a um eu narrativo e autoral que direciona a atenção para o espaço textual:

O ódio onde eu vivia era fervente, mas não se me dava a conhecer. Então queimava-os na vossa vergonha de mim. Tanta maldade que eu chamei. Mas foram vocês que foram primeiro e eu vim para este lugar. Digo sempre aturadamente este lugar e abano a cabeça, o que ninguém gosta. Deixo de poder apontar o que faz corpo no papel. Evito, porque depois transtorna-se-me a letra e é aí que acham que está o meu remédio verdadeiro, neste lugar, no corpo das letras. (AC:51)

O périplo de Myra, no último romance da autora até à data, termina numa casa do Porto, um bordel instalado num apartamento “obviamente muito grande” (M:207), de cozinha “imaculada” onde “Nada era bonito, nem alegre, à vista” e onde, apesar de o apartamento ser gerido por uma brasileira “Não havia uns berloques em casquinha da Baía, não havia uma pecinha de artesanato amazónico, uma colher de pau que desse vida à comida” (M:209). À imagem da casa apresentada em “A Ponte de Serralves”, também esta casa inóspita e de chão imaculado pode matar, (e mata, de facto, a infância de Maribel e de Nandinho, as crianças que aí são sexualmente exploradas), de tal forma

que bem podia ser este o poiso de Miss Laura, irmanada a Myra numa mesma condição de desalojamento e de desabrigo afetivo. Nenhuma benevolência se consente aqui, neste espaço habitado pela madrinha Adalgisa que aprendeu desde cedo a estar do lado de quem não atrasasse a sua vida:

(...) Memória de pobre, e eu fui pobre, é assim, sabia? Vai com quem sobe. Fome nunca mais. Tem vezes que você come demais porque tem memória da fome, sabia? E olha, Myrazinha, não fica pesarosa. Olha só de onde eu tive de andar, da favela, da fossa, até aqui. A vida dá muita volta.

A morte também, pensou Myra.

A espectacular menina, Bebel, já tinha ido para a a cama. Melhor que resignada, contentíssima da sua sorte. Ser objecto do desejo de *poderófilo* é meio caminho andado para o poder de tudo. Porque os *poderófilos* são isso – uma lição inolvidável – quem vem contestar o seu poder sobre uma criança pequena? Uma mulher ou um amante, macho ou fêmea, recalcitram. Uma criança cede, cede sempre. Pode chorar, mas cede. Não tem outro remédio. E até pode gostar, o que não é menos horrendo. (M:218)

Antes de se tornar mais uma vítima da violência desta casa onde, paradoxalmente qualquer vestígio de sujidade é inadmissível e onde a cozinha resplandece na modernidade dos aços inoxidáveis, Myra solta-se dela pelo suicídio, atirando-se da janela do seu quarto para a rua, nos braços do cão Rambo, companheiro de infortúnio. A viagem dos dois iniciara-se aureolada de pessimismo, na convicção de que “Há sempre mais maus que os maus” (M:14), o que obriga a desenvolver “manha e força”<sup>126</sup> (M:105). Desconfia, por isso, das palavras do primeiro homem que os recolhe e que defendia que “Em todas as histórias há sempre uma ponta do paraíso, um véu de clemência que estende uma ponta, fugaz que seja” (M:35). Rambo será, afinal, essa ponta fugaz corporizada no abraço do suicídio.

Como Mary, de *Casas Pardas*, Mariana Amélia, de *Lúcialima*, ou Ema, de *Missa in Albis*, Myra é “proibida de existir (...) roubada de poder ser” (M:55), de tal forma que o suicídio começa cedo a inscrever-se na sua vida: “É o mesmo mar oceano da Caparica, irresolúvel de fúria. Valente, à beira do precipício, Rambo ladra, o ladrar rouco, raro. E puxa Myra pela orla do casaco da beira do abismo, onde ela parece siderada, farta de tentar, a tentação” (M:75). Amargamente convencida da veracidade das palavras de D. Mafalda Ivens, que dizia que “Nada é manso” (M:43), Myra aceita cautelosamente as benesses da pintora, fugindo da sua influência assim que percebe que esta pretende livrar-se de Rambo. O assassinio que intenta contra D. Mafalda, falhado embora, mostra que Myra movimenta eficazmente a manha e a força, mas que nela se

---

<sup>126</sup> Expressão recorrentemente usada por Camões, n’*Os Lusíadas*.

inscrevem também de forma já indelével as insígnias da morte. Cética perante os indícios de qualquer véu de clemência, a menina russa receberá ainda com apreensivo agrado as delícias da casa de Gabriel Rolando, deixando-se ir em “perseguição da felicidade, picada da angústia do mistério e do precário” (M:107). Desabituada de ter esperança, é só em vésperas da partida da casa genesíaca onde encontrara o amor que Myra se concede acreditar, ainda que com reservas: “Rambô, Rambô, pode ser. Pode ser que, desta vez não tenhamos mais que andar a sós e a monte, sem mentir. Perdi *força e manha*, mas ganhei esperança. Vais ver. Pode ser o Leste” (M:177).

O mundo, porém, é íngreme e está cheio de criaturas íngremes, como avisa a epígrafe de Luís de Sousa Costa que abre este romance. Myra sucumbirá à inevitabilidade do suicídio, bloqueadas que ficaram todas as suas saídas e confirmando afinal a tese de que “Os melhores não sobrevivem” (M:102). Esta frase, que habita também os romances *Missa in Albis* (MA:447) e *Irene e o Contrato Social* (ICS:174) lembra a teoria darwinista segundo a qual não é o mais forte que sobrevive, mas aquele que melhor se adapta às mudanças. Num desencantado exercício intertextual, esta frase põe a tónica no desajuste existencial de seres marcados pelo infortúnio, de pessoas mal encaixadas na vida ou permanentemente desalojadas de um qualquer nicho de afetos.

No ensaio “Esta facilidade sinistra de morrer”, Marguerite Yourcenar importa para o título uma parte da epígrafe que tutela o texto e que é atribuída a Victor Hugo: “... E há que tremer enquanto não for possível curar esta facilidade sinistra de morrer”. Discorrendo sobre o facto de jovens franceses se terem imolado pelo fogo em protesto contra os padrões sociais da década de 60/70 do século passado, a autora questiona-se sobre se poderíamos ter evitado essa imolação ou se, no futuro, se poderão evitar outros atos suicidários, concluindo que “nenhuma das razões que lhes poderíamos ter dado para que continuassem a viver era suficientemente forte para quem já não suporta o mundo em que vive” (Yourcenar, 1984:128). Como que em trágica ratificação da frase “Os melhores não sobrevivem”, Marguerite Yourcenar apresenta a seguinte reflexão:

Os que partiram eram sem dúvida dos melhores: precisávamos deles. Talvez os tivéssemos podido salvar se os houvéssemos convencido de que a sua recusa, a sua indignação, até o seu desespero, eram precisos, se tivéssemos sabido opor a esta facilidade sinistra de morrer a dificuldade heroica de viver (ou de tentar viver), de maneira a fazer do mundo um lugar um pouco menos escandaloso. (*ibidem*)

O suicídio de Myra dialoga intertextualmente com outras mortes, autoinfligidas ou transferidas para outros, reais ou simbólicas: a morte do gato que a criança do conto “A Velada” (*O Lugar Comum*) não consegue impedir; o suicídio real de Fernando, filho de Maina (*Maina Mendes*); a morte do pássaro executada por Elisa, na infância, para o poupar à dor, e o suicídio de Mary (*Casas Pardas*); o assassinato do marido da Dama Djudja, perpetrado por esta, no conto com o mesmo nome; a morte do hamster praticada pela menina do conto “Iniciais”; a morte da “Ave Rara”, decepada por Dores; a visita de extermínio operada pela “A Dama na Mata”; o sufocamento operado em jeito de eutanásia em “Pérola e os Porcos”; “O Assassinato da Bela Seresma” operado por marginais; a morte física do anjo, consumido a dançar a jiga do mundo para contento do menino estropeado, em “Fátima” (*Dores*); o assassinato do *skinhead* e a eutanásia aplicada a Irene, ambos da responsabilidade de Orlando (*Irene ou o Contrato Social*); o assassinato falhado de D. Mafalda, cometido por Myra e o assassinato efetivo exercido sobre Orlando (*Myra*).

Os roteiros de devastação que se exibem nesta ficção, construída a partir de fiapos de vida episódicos e erráticos, parecem integrar-se numa sombria e trágica causalidade, a de que “The story of shattered life can be told only in bits and pieces”<sup>127</sup>, uma técnica que, diga-se a propósito, Irene Lisboa, a figura literária que funciona como eixo da construção do romance *Irene ou o Contrato Social*, também movimenta, como esclarece Paula Morão, no prefácio ao volume II de *Solidão – Notas do punho de uma mulher*:

(...) a Irene interessa uma técnica de fragmentos e de instantâneos, exigindo uma experiência de observação do mundo e dos outros, transfigurados em material de escrita. Daí a insuficiência nos breves retratos de cenas e de personagens, modo de, pela reflexão em forma de texto, aprofundar a «paisagem dos sentimentos» composta como um mosaico.<sup>128</sup>

Numa análise à contemporaneidade, Gilles Lipovetsky aborda a obsessão pela informação e expressão a que se assiste no quotidiano, denunciando o paradoxo que aí é visível: o de ninguém, no fundo, estar interessado nessa profusão de expressão a não ser o próprio emissor, o que consubstancia, segundo este sociólogo, uma forma de

---

<sup>127</sup> Rainer Maria Rilke, citado em epígrafe no livro de Zygmunt Bauman, *A vida Fragmentada* (2007), *vd. bibl.*

<sup>128</sup> Paula Morão, Prefácio a *Solidão – Notas do punho de uma mulher*, Vol II, (1992), Lisboa, Editorial Presença, p. 9.



narcisismo conivente, afinal, com a “désubstancialisation post-moderne avec la logique du vide” (Lipovetsky, 1983:17-18). Embora, como se tem vindo a mostrar, a sensibilidade e a poética de Maria Velho da Costa se nutra muito mais de uma herança modernista do que de concepções e processos pós-modernos, ainda assim é possível equacionar a sua obra destacando proximidades ou distanciamentos, tendo como referência alguma teorização sobre a pós-modernidade. Com efeito, abordando também o vazio existencial, a ficção de MVC não o coloca numa contextualização narcísica, bem pelo contrário. Nela, esse vazio nasce sobretudo, e ao arrepio da concepção pós-moderna, de uma inabilidade para comunicar que é fruto da *secura* de afetos e de uma espécie de incompetência para amar. Comentando a analogia feita por um outro autor, Roszak, segundo a qual o sistema em que vivemos se parece com as cápsulas dos astronautas, Gilles Lipovetsky diz que essa semelhança advém

(...) moins par la rationalité et la prévisibilité qui y règnent que par le vide émotionnel, l'apesanteur indifférente dans laquelle se déploient les opérations sociales. Et le *loft*, avant d'être cette mode d'habitation des entrepôts, pourrait bien être la loi générale qui régit notre quotidienneté, à savoir la vie dans les espaces désaffectés. (*idem*:41)

Ora, os espaços onde as personagens de MVC se movimentam não são os *lofts* impessoais característicos dos lugares de passagem ou das moradas provisórias. O que acontece é que esses espaços, que são frequentemente casas de família, foram despojados de afeição, desinvestidos do seu papel como nichos privilegiados de aconchego emocional, apresentando-se sobretudo como lugares de carência e de desamparo. Ou seja, os afetos estão lá mas como lugares de ausência, marcas de falha e não como desprendimento impessoal de quem recusa compromissos afetivos. Embora se possa ilustrar este despojamento com a imagem que Zygmunt Bauman apresenta para falar da vida fragmentada de hoje, a de que “O tempo já não é um rio, mas uma colecção de pântanos e tanques de água” (Bauman, 2007:96), chamando-a aqui a metaforizar a ideia de que os canais de comunicação e de irrigação dos afetos não funcionam, não se pode dizer que cada ser humano que habita o universo de MVC esteja cortado do outro e bastando-se a si próprio em tenaz autossuficiência ou desprendimento afetivo, como é característico do indivíduo pensado por Bauman. De facto, e aproximando-se mais daquilo que este autor afirmara numa obra anterior, a obra de MVC mostra que “O mundo subjetivo que constitui a identidade da personalidade

individual só pode ser sustentado por meio da troca intersubjetiva” (Bauman, 1999:212).

Os roteiros de devastação que as personagens desta ficção trilham matizam a obra de uma coloração sombria e trágica, contaminada por uma aura pessimista que lembra a desesperança de algumas personagens de Raúl Brandão, mas sem a consciência do absurdo que as assola. Nas obras deste autor, apesar de não existir desafeição, as personagens são igualmente confrontadas com uma sensação de sufoco existencial que as poderia levar, como se diz em *Lúcialima*, à consciência de que se nasce “fechado no que vai ser” (L:130) ou de que “Há sempre mais maus que os maus” (M:14), como avisa Myra logo no início do romance. Esta sensação configura uma atmosfera de pessimismo que vai ao encontro da teorização apresentada por Fernando Savater:

El pessimismo (...) considera que los más altos ideales humanos (felicidad, justicia, solidaridad, etc.) nunca pueden ser conseguidos ni individual ni colectivamente de modo plenamente satisfactorio; que ni siquiera son del todo compatibles entre sí; que los hombres no ocupan ni remotamente el centro del cosmos, que no ha sido instituido ni organizado con el fin de satisfacerles; que el dolor y la contrariedad tienen una presencia abrumadora y determinante en la existencia humana (...). (Savater, 1990:118)

A aura pessimista e sombria que colora esta ficção de uma tonalidade elegíaca mas ácida é substancialmente potenciada pela quase omnipresença da morte. Não fora a impropriedade de colar esta ficção à ideia do absurdo existencial e do *néant* que movimentaram Camus, Kafka e Sartre, por exemplo, e que, não obstante os matizes que os distinguem, os fizeram representar indivíduos desfasados da vida e do mundo, poder-se-ia encontrar aqui o mesmo tom friamente desencantado do fracasso existencial, típico dos escritos destes autores. Neles se assiste à movimentação de personagens que, pesada embora a lógica intrínseca que encontram no funcionamento do seu quotidiano e nas suas relações, não encontram objetivo e deparam-se com uma “absurdez fundamental” (Camus, 2007:135). Camus, por exemplo, tenderá a ultrapassá-la pela noção de revolta e pelo compromisso com o outro, gerindo a tensão entre o solitário e o solidário.

No entanto, as personagens de MVC, ao contrário das outras, querem viver e amar, só parecem não saber como fazê-lo, ou não encontrar porto de abrigo onde o seu potencial afetivo possa lançar âncora. Nessa inabilidade, ou na aridez afetiva daqueles com quem interagem se vão corroendo, matando e matando-se aos poucos, não como quem reconhece o “carácter irrisório desse hábito”, como acontece em alguns escritos

de Camus, (*idem*:17) onde ainda estão ausentes os ápices de solidariedade, mas como quem protesta surdamente contra uma impotência fundamental para ordenar, processar e fecundar as suas emoções no exercício de partilha com os outros, condição indispensável à garantia de uma vida digna, nos termos em que Bauman a considera: “O valor, o mais precioso dos valores humanos, o atributo *sine qua non* de humanidade, é uma vida de dignidade, não a sobrevivência a qualquer custo” (Bauman, 2004:49). Por recusarem essa condição de sobreviventes é que Fernando, de *Maina Mendes*, Mary, de *Casas Pardas*, Irene, de *Irene ou o Contrato Social*, e Myra, do romance homónimo, põem fim à vida. Na sua tese de doutoramento, de 1987, Manuel Tojal de Meneses havia já vincado a forma como o trajeto de Mary, de *Casas Pardas*, e de Fernando, de *Maina Mendes*, ilustrava “la présence obsédante d’un pessimisme suicidaire” na obra de Maria Velho da Costa (Meneses, 1987:99). Os romances e os contos que se lhes seguiram vieram adensar a atmosfera sombria que paira sobre esta ficção, como comprovando o sentimento que Joaquim Manuel Magalhães expôs num dos seus poemas, o de que “A vida usual tem um cheiro suicida” (Magalhães, *apud* Barrento, 1996:87).

Na sua obra, *Amor líquido*, Zygmunt Bauman faz uma interessante abordagem ao amor, encarando-o como um fator de autossobrevivência moral pelo estreitamento e solidez dos laços intersubjetivos que ele movimenta (*idem*:13). Deixa, porém, o aviso sobre a dificuldade implicada no ato de “amar o próximo como a si mesmo”, preceito que considera fundamental na vida civilizada, mas também “o que mais contraria o tipo de razão que a civilização promove, a razão do interesse próprio e da busca da felicidade” (*idem*:46). Para este sociólogo, “Amar o próximo pode ser um salto de fé. O resultado, porém, é o ato fundador da humanidade. Também é a passagem decisiva do instinto de sobrevivência para a moralidade” (*ibidem*). Assim, amar o outro como se ama a si mesmo torna a sobrevivência humana distinta de qualquer outra, pela transcendência de si que ela implica e por desafiar e interpelar “os instintos estabelecidos pela natureza, mas também o significado da sobrevivência por ela instituído, assim como o do amor-próprio, que o protege” (*ibidem*). Amar-se a si próprio é, assim, de acordo com Bauman, condição necessária para que o ser humano seja estimulado a agarrar-se à vida e a enfrentar as ameaças, mas sozinho não chega para garantir uma vida humanizada:

Pois o que amamos em nosso amor-próprio são os eus apropriados para serem amados. O que amamos é o estado, ou a esperança, de sermos amados. De sermos objetos dignos do amor, sermos reconhecidos como tais e recebermos a prova desse reconhecimento.

Em suma: para termos amor-próprio, precisamos ser amados. A recusa do amor – a negação do status do objeto digno do amor – alimenta a auto-aversão. (*idem*:47)

Da análise das diferentes situações de vida com que a ficção de MVC nos confronta se verifica que é precisamente “o *déficit* comunicacional e afectivo” (Lipovetsky, 2004:101) que afeta as personagens que as condena, quer à autoaversão, que as leva a rejeitar a própria vida, quer a tentativas de exorcização dessa aversão através do assassínio ou da prática da violência.

Num estudo sobre o suicídio, Gilles Lipovetsky aborda a forma como o encararam as diferentes teorias religiosas e filosóficas ao longo dos tempos para mostrar que hoje se assiste ao fim dum ciclo rigorista e que o suicídio se afastou massivamente da ideia de pecado, por se ter transformado em drama psicológico e tragédia íntima, explicando a mudança através da “derrocada da cultura dos deveres individuais” e, correlativamente, do “triunfo da lógica dos direitos subjectivos levados às suas últimas consequências”, pois se “o indivíduo pertence, antes de mais, a si próprio, nenhum outro princípio está subjacente ao direito de cada um dispor da sua própria vida” (*idem*:100-101). Este sociólogo considera ainda que, pelo facto de o homem se ter deixado de sentir obrigado a uma moral individual, terá substituído o dever de viver pelo direito a não sofrer. Ora, embora isso não acarrete a desculpabilização do suicídio, a culpa será assumida por aqueles que, no seu círculo próximo, não puderam ou não souberam impedir o ato suicidário (*idem*:101). Pelos cenários de devastação íntima apresentados, a ficção de MVC torna insuportavelmente audível e pungente o grito da angústia de quem, afinal, não vê reconhecido esse direito a não sofrer.

### **2.1.3 – Uma humanidade animal – facetas de um humano em devir**

Ainda que o mundo encenado pelo texto de Maria Velho da Costa seja manifestamente íngreme e desabrigado, sem véu de clemência, residem também nele tentativas de sublimação do horror humano pela afeição do animal. Desde cedo, nesta ficção, os animais recebem um tratamento ternurento e apiedado por parte das crianças,

que vislumbram neles algo de humano, incluindo-os naturalmente no seu mundo, um território de harmoniosa convivialidade onde não existem ainda as barreiras que o homem adulto progressivamente irá erguendo entre si e os animais.

Refletindo sobre as relações entre o homem e o animal, Giorgio Agamben lembra a profecia messiânica de Isaias, 11,6, segundo a qual a natureza animal será transfigurada: “o lobo morará junto ao cordeiro / e a pantera deitar-se-á ao lado do cabrito; / o vitelo e o pequeno leão pastarão juntos / e um menino os guiará” (Agamben, 2011: 11-12). Agamben associa esta passagem à iluminura de uma Bíblia hebraica do século XIII guardada na Biblioteca Ambrosiana de Milão, em que se representa o banquete messiânico dos justos no último dia, apresentando estes com cabeça de animal. Este facto serve ao autor para afirmar que “a cesura entre o homem e o animal passa sobretudo no interior do homem” e que, ao invés de continuarmos a pensar o homem enquanto “articulação e conjunção de um corpo e de uma alma”, devemos, pelo contrário, “aprender a pensar o homem como aquilo que resulta da desconexão destes dois elementos e investigar, não o mistério metafísico da conjunção, mas aquele prático e político da separação” (*idem*:29). Nesta linha de pensamento, Agamben acredita:

Não é deste modo impossível que, atribuindo uma cabeça animal ao resto de Israel, o artista do manuscrito da Ambrosiana tenha pretendido indicar que, no último dia, as relações entre os animais e os homens se configurarão numa nova forma e o próprio homem se reconciliará com a sua natureza animal. (*idem*:12)

É motivado pela vontade de discernir a natureza do homem, e mais exatamente a produção e a definição dessa natureza, que Agamben lembra S. Tomás de Aquino e uma passagem da “Summa” onde este evoca uma “experiência cognitiva” que teria o seu lugar na relação entre o homem e o animal:

No estado de inocência, os homens não tinham precisão dos animais para uma necessidade corpórea. (...) Contudo, deles precisaram para extrair da sua natureza um conhecimento experimental. E isto é indicado pelo facto de Deus ter conduzido os animais perante Adão para que lhes atribuísse um nome que designasse a sua natureza. (Aquino, *apud* Agamben:36)

Considerando que o que está em causa nesta «cognitio experimentalis» é uma experiência de *hominis natura*, Agamben afirma que quando a diferença se anula e os dois termos colapsam um no outro, se torna difícil discernir, como parece acontecer hoje, o que separa o humano do inumano, o ser e o nada. (*idem*:37). Em abono deste

raciocínio, o filósofo italiano refere a particularidade de Lineu não ter acrescentado nenhuma marca identificadora específica ao nome genérico *Homo*, quando o registou entre os primatas, a não ser fazendo-o seguir do velho adágio filosófico “Conhece-te a ti mesmo”, numa clara intenção de mostrar que

(...) o homem não tem nenhuma identidade específica, senão a de *poder* reconhecer-se. Mas definir o humano não através de uma *nota característica*, mas através do conhecimento de si, significa que é homem aquele que se reconheça como tal, que *o homem é o animal que deve reconhecer-se como humano para sê-lo.* (*idem*:43)

Mesmo quando, na décima edição do seu *Systema naturae*, Lineu usa a denominação *Homo Sapiens*, o novo epíteto não será mais do que uma simplificação do adágio, mantendo-se assim a ideia de que a humanidade só se atingirá por via da elevação de si sobre si mesmo.

Marguerite Yourcenar reporta-se também aos textos bíblicos, e curiosamente à mesma passagem invocada por Tomás de Aquino, para questionar o lugar do animal nas sociedades ocidentais. Na epígrafe retirada do *Eclesiastes* que serve de abertura ao capítulo XI do seu livro de ensaios, *O Tempo esse grande escultor*, lê-se: “Quem sabe se a alma do filho de Adão vai para cima, e se a alma dos animais vai para baixo?” (*apud* Yourcenar, 1984:119). Neste ensaio, Yourcenar aponta como causa do desrespeito pelo animal o facto de a cena mítica da nomeação dos animais por Adão ter sido interpretada pelos cristãos e pelos judeus ortodoxos como “uma autorização para pôr e dispor dos milhares de espécies” (*idem*:122). Para esta autora, teria sido bem fácil interpretar o mito de outra maneira:

(...) esse mesmo Adão, ainda não marcado pela queda, poderia perfeitamente ter-se sentido promovido à categoria de protector, de árbitro, de moderador de toda a criação, servindo-se dos dons recebidos em acréscimo ou em termos diferentes dos conferidos aos animais para perfazer e manter o admirável equilíbrio do mundo, do qual Deus o fizera, não o tirano, mas o intendente. (*idem*:122-123)

Terá sido por via do aviltamento do humanismo “supostamente racionalista e laico” e que apenas pretendia dignas de interesse as realizações humanas, que se herdou um dogmatismo seco e egoísta “destituído do conhecimento e do amor do resto dos seres” (*ibidem*). E é assim que só em finais do século XVIII se tornará evidente a consciencialização de que, como afirma Mary Midgley no seu *Animals and why they matter*, homem e animal têm muito em comum:

(...) human life really does have an animal basis – an emotional structure on which we build what is distinctively human. In spite of the differences, quite complex aspects of things like loneliness and play and maternal affection, ambition and rivalry, turn out to be shared with other social creatures. (Midgley, *apud* Flint, 1998:xxvi)

Ora, é interessante verificar como o universo narrativo de Maria Velho da Costa vai ao encontro destas concepções. No conto “Exílio Menor”, de *O Lugar Comum*, por exemplo, uma das personagens adolescentes, Lurdes, tem como assumida uma comunhão de natureza entre o homem e o animal, enquadrando com piedade o que lhe parece um comportamento desfasado neste, e aquém das suas capacidades. Reage, por isso, contrariada à falta de reação de certos animais: “Lurdes não tolerava a mudez dos animais, e, apenas por isso, porque os doava de uma impotência, que não carência, toda humana, rangia os dentes e ficava transtornada se os maltratavam” (LC:46).

Apesar de Lurdes ser já adolescente, a sua atitude revela-se em conformidade com os resultados do estudo do cientista Temple Grandin e do seu *Animals in Translation*, citado por June Dwyer: “Emotionally children are more like animals and autistic people [than adults are], because children’s frontal lobes are still growing and don’t mature until sometime in early adulthood” (Grandin, *apud* Dwyer, 2007:74). Para este cientista, são as funções dos lobos frontais, responsáveis pela capacidade de generalizar, de conceptualizar e de ter sentimentos complexos, que diferenciam os humanos dos animais. Assim se explicará o facto de as crianças, tendo os seus lobos frontais menos desenvolvidos, terem mais afinidades com os animais. Esta posição terá sido implicitamente reiterada por Freud (que não tinha qualquer conhecimento sobre a complexa fisiologia cerebral) quando, em *Totem and Tabu*, afirmou não haver demarcação entre as crianças e os animais e nenhuma “hard-and-fast line between their own nature and that of all other animals” (Freud, *apud* Dwyer:75). June Dwyer conclui, então, que

(...) those who are able to modulate their childhood affinities with animal and to compartmentalize their adult relationships with their pets will have success in their dealings with non-companion animals. Those who remain childlike will suffer disappointments at their failures to connect. (Dwyer, 2007:75)

Compreender-se-á, assim, que Orlando (de *Irene*) e Myra mantenham uma relação tão estreita com, respetivamente, a cadela Rottweiler, Maina, e o cão Pitbull,

Rambo, ambos “non-companion animals” dada a sua perigosidade, mas que, pela intersubjetividade afetiva com os seus companheiros humanos, protagonizam um fecundo e interessante exercício relacional. Afinal, quer Orlando quer Myra são eles próprios seres à margem, obrigados a crescer depressa por experiências de violência que lhes moldaram o caráter.

Em “Velada”, outros dos contos de *O Lugar Comum*, depois de em vão tentar salvar o gato atropelado pelo pai e de, com isso, restaurar a autoridade abalada deste, o rapazinho convence-se, a contragosto, de que “Era tempo de desistir ou talvez ainda cedo para pensar os gatos mais que bichos” (LC:111). Note-se que esta afirmação parece contrariar o exposto atrás, por denunciar uma percepção mais aguda do animal por parte da criança. No entanto, esta consciência é já o sinal de um estágio mais avançado do rapazinho sobre o conhecimento humano que as obras posteriores de Maria Velho da Costa explorarão: o de que a qualidade das relações intersubjetivas entre os humanos, por ser tão deficitária, faz sobressair, por contraste, uma indesmentível humanidade animal.

No início de *Casas Pardas*, Elisa demarca-se desde logo da pertença a um círculo de convivência social e familiar com que não se identifica, ver-se-á mais tarde, pela desumanidade dos comportamentos com que é confrontada. A preferência pelo animal em detrimento do humano está, pois, já enraizada, justificando a reapropriação desconstruída do aviso de Elisa: “tudo o que é humano me vai ser muito estranho” (CP:18). Esta convicção será posteriormente reforçada a propósito de um cisne que deslizava num lago: “Da realidade não prefiro a humana” (CP:21). Progressivamente, os propósitos vão azedando, à medida que Elisa se vai apercebendo da segura afetiva dos que a rodeiam. O episódio ocorrido no Jardim Zoológico motiva uma interessante reflexão que permite estabelecer um contraponto entre o comportamento animal e o humano. Mordida por um macaco quando segurava um amendoim na mão, Elisa chega à conclusão de que o animal respondeu com razão à forma como esta o olhava, pois “Não se pode olhar de ver uma fera presa sem lhe dar direito a dar-nos a cólera”. O facto terá o desenvolvimento seguinte, já em casa:

(...) E a criatura assalariada que me desinfetava disse, É bem feita, Zizi, os bichos não são pessoas. E Eu disse, E as pessoas não são bichos? E o pai disse, São. E a mãe disse, Não, porque têm alma. E a assalariada disse, Credo, Zizi. Um dia destes hei-de ir ao Jardim Zoológico a ver se arranjo doutra maneira as minhas reminiscências e a família. (CP:22)



O exercício paródico não ilude o tom desencantado com que se figuram as relações interpessoais e se exhibe o estilhaçamento afetivo. A desconstrução que Elisa opera sobre o discurso torna-se especialmente produtiva, e bem mais paródica, sobretudo se se convocar de novo Lineu e a sua explicação sobre quão árdua era a tarefa de identificar, do ponto de vista das ciências da natureza, as diferenças específicas entre os macacos antropomorfos e o homem. Apesar de discernir a clara diferença que separa o homem da besta no plano moral e religioso, Lineu diz que “o homem é o animal que o Criador achou digno de honrar com uma mente tão nobre; Deus por fim, enviou à Terra o seu único filho para salvá-lo” (Lineu, *apud* Agamben:40). A necessidade desse resgate mostra, amargamente, que o homem desbaratou a nobreza de caráter que lhe fora conferida.

É ainda no contexto de um afrontamento à maldade humana e de um resgate dos afetos que deve ser entendida a reza de Elisa quando, em criança, mata o pássaro ao qual um pastor tinha partido as patas. A sua oração é pungente e tem algo de trágico:

(...) Peço-te, ó Deus, que faças que debaixo da terra e dos meus pés venham lagartas brancas comer depressa este pássaro. E que essas lagartas comam até ao último dos seus ossos e à última das suas tripas e às unhas das suas patas partidas e ao sangue por onde as suas penas pegam à carne e ao mole dos seus olhos, até ficarem bem gordas e brancas e ladinas. (...) E que venha então o maior gavião que sempre houve e coma delas e da carne deste nelas, que era pequenino, e das suas patas partidas e das goelas que eu torci com estas mãos. E que desça sobre a terra com as suas asas do tamanho do céu e coma os olhos das pessoas que partem estes pássaros. Amém. (CP:183-184)

Da mesma forma, a réplica final do interrogatório com que o pai confronta Elisa põe em evidência a crueldade humana que Elisa quis, afinal, sublimar, poupando o pássaro a um sofrimento maior:

Porquê, Elisa, minha querida?  
Porque ele estava a sofrer e não tinha culpa e não tinha remédio  
Porque é que a menina a deixou, Mimi?  
Eu não vi, pai, eu não sabia.  
Maria do Carmo, a sua filha Mimi é covarde  
Pai, a Mimi também não tem culpa  
E se não tivesse remédio tu também a matavas, meu amor?  
António, você está a ser monstruoso com as pequenas  
Também a matavas, filha?  
Não, pai, a Mimi não  
Ainda és pequenina (CP:183-184-185)

Da convivência entre o animal e o humano ressalta sempre a valorização do primeiro, na sua capacidade de domar a sua agressividade nata, de se dar aos afetos, de se compadecer. É o que se depreende destes excertos de *Lúcialima* onde Maria Luísa se começa a libertar da sua rispidez e, nesse processo, é comparada a um pássaro que recolhe as garras: “Refastelava-se, como o pássaro predador que aceita a luva, a palpa balanceando as patas coralinas e recolhendo as rémiges, parecia ganhar peso naquela lassidão”; “Mas é bom sinal que se enrosque e mire, como se lambe o gato que aceita o novo paradeiro, as cinzas quentes da pedra do lar” (L:126).

Em *Missa in Albis*, Sara partilha da mesma preferência pela personalidade dos animais, rodeada que está de relações humanas dúbias: “Sara dizia, a propósito da inteligência compassiva de Cão, que nem todos somos humanos. Há bichos mais pessoais” (MA:175). No conto “Iniciais”, de *Dores*, a distinção permanece bem marcada: o hamster era “dócil e tímido. J., criança facilmente irascível, era porém de nascença habilidoso a lidar com as coisas vivas” (D:19). O desfecho torna-se, assim, facilmente previsível: “Protestara e não morrera subitamente. Morto de mansuetude, estúpido.” (D:22). Asfixiada de solidão, *Dores* transfere para “A Ave Rara” a sua tentação homicida (sobre o homem - ex-companheiro?- indiferente e a mãe egoísta e fútil), mas também suicidária. Já com o cadáver do pássaro decepado na mão, *Dores* exprime a dor dessa transferência:

(...) Sentada a caminho do lixo, abriu as mãos que só retinham duas fracções do caos da sua vida. Azul e rígido como um alto céu de onde não queria ter disparado como guardiã incapaz de um destes pequeninos. E disse alto, no cheiro a podre que ainda não vinha do pássaro, mas do caixote, de contentores, da rua, que o rancor de Deus pelas suas criaturas é de morte.” (D:32-33)

*Irene e o Contrato Social* mantém a coerência desta afeição pelo que de humano há nos animais: “Maina respondeu rastejando da porta para mais perto, ganiu baixo. Também não era muito de choradeiras e conversas. Não ladrava, não avisava de nada, quando o assunto era ponderoso. Há gente canina assim, que ensina pensantes” (ICS:180-181).

A cadela Maina é apenas um dos muitos exemplos que introduzem na ficção de Maria Velho da Costa o fermento para uma reflexão sobre a humanidade animal e sobre o contributo que os cães podem dar na melhoria das relações intersubjetivas e na consciencialização do que é, realmente, a essência humana. Num estudo sobre a

utilização de cães na terapia de crianças autistas, Olga Solomon apresenta evidências de estudos arqueológicos que mostram que os cães e os humanos têm uma longa história de atividade semiótica partilhada, que foi permitindo aos cães o desenvolvimento de uma percepção e de uma perícia que os torna elementos importantes na resolução de problemas humanos. A esse propósito, lembra relatos feitos por soldados regressados das guerras do Iraque, do Afeganistão, ou do Vietname que referiam a forma como os cães lhes proporcionavam segurança e estabilidade no meio do caos da guerra e lhes permitiam ater-se ainda a um chão de moralidade e de humanidade. Quanto aos benefícios encontrados na interação com as crianças, é interessante verificar como é por intermédio do animal que a criança acede à percepção da sua humanidade. Diz Solomon:

(...) In the flow of child-animal interaction, the animal's subjective presence is continuously available, confirming the child's own sense of agency. Moreover, animal differences and discrepancies vis-à-vis human interlocutors allow children to encounter implicit self-animal clarification, informing their sense of being a human self. (Solomon, 2010: 147)

Tidos como importantes elementos intersticiais na relação entre o homem e o animal, os cães têm vindo a merecer crescente atenção e estudo. Kafka reconhece-lhes um potencial indagador e merecedor de indagação dizendo a seu propósito que “All knowledge, the totality of all questions and all answers, is contained in the dog” (Kafka, *apud* Williams, 2007:99). É esse potencial que leva David Williams, juntamente com outros autores, a considerar que o cão se tornou uma criatura de fronteira cuja complexidade e interação com o humano obrigam a reflexão:

As Haraway, James Serpell and others have pointed out, after thousands of years of cohabitation with humans, a dog has become a complex interstitial creature imbricated in diverse human cultural formations and practices in ways that wholly unsettle any clear nature / culture binary. ‘Neither excluded nor included’ as Rainer Maria Rilke puts it in his poem, “The Dog”. (Williams, 2007:104)

Se o animal, e especialmente o cão, é um elemento recorrente na ficção de Maria Velho da Costa, é no entanto no romance *Myra* que este mais serve o propósito de uma abordagem reflexiva sobre a humanidade animal. Num romance onde a aridez e a crueldade humanas suplantam e fazem esquecer os nichos de esperança fugazes que a menina russa foi encontrando no caminho, os animais investem-se de uma função compensatória ao nível dos afetos e de uma sabedoria do viver que falta às pessoas. A

personificação do cão Rambo e da gata Brunilde, os seus diálogos e as suas reflexões ultrapassam a natureza da fábula e apresentam-se como um recurso engenhoso que instaura um olhar sobre o humano e que, sendo um olhar de fora, desmonta e denuncia com piedosa acuidade a falta de jeito dos humanos para lidar com as emoções. Rambo movimenta as ferramentas da linguagem, mas também conhece o funcionamento da razão e dos afetos.

Exemplo do inverosímil que às vezes percorre a ficção de Maria Velho da Costa, a personificação de Rambo e a sua ligação de sangue a Myra põem em jogo, segundo Manuel Gusmão, “a vertiginosa e patética aproximação do mal feito a Myra e aquele que a bestialidade de humanos impôs ao cão”. Nesta relação se insinua “uma relação de contiguidade entre a linguagem gestual e afectiva e a linguagem verbal que permitiria na construção do humano passar de uma a outra nos dois sentidos (nas duas direcções), ou assegurar a sua mútua traductibilidade” (Gusmão, 2011:276).

Numa comparação entre a dimensão humana presente nos romances *Irene e o Contrato Social* e *Myra*, Manuel Gusmão considera que no primeiro o “confronto ou a experiência dos limites da condição humana era com a doença degenerativa e terminal que se articulava”. Já em *Myra*, “a articulação fundamental que caracteriza a condição humana é a da diferença, diferimento e proximidade (ou comunicação) entre o humano e o animal, no interior da própria construção antropológica” (*idem*:274), motivo pelo qual este autor aproxima esta relação à “indizibilidade da experiência de *Amar um Cão*”, de Maria Gabriela Llansol, obra várias vezes citada e homenageada neste romance por Maria Velho da Costa (*ibidem*). De facto, Jade e Rambo assemelham-se por esses interstícios através dos quais a natureza humana e a animal se diluem e comunicam. E, contudo, trata-se de cães bem diferentes. Rambo é o Pitbull treinado para matar, adulto, pesado e possante. Jade é o cão leve, que a simples densidade do ar, se um pouco mais pesada, teria quebrado ao nascer. Ambos se desterritorializam acedendo a um domínio que não é o deles, o da humanidade, ambos conhecem a palavra, mas sabem que é sobretudo com o olhar “Através do outro, e em face do outro, sob o seu olhar, (que) *um ser sendo* forja a sua identidade”, como é dito por Llansol, e MVC recupera na página 142 de *Myra*. Talvez seja esse desejo comum de vincar a humanidade animal, esse movimento de crescer para o outro, a que Llansol chama “*alma crescendo*”, que terá levado as duas autoras a quererem ver ilustrados os seus livros. Utilizando um outro registo semiótico, o da imagem, a palavra escrita é reforçada

e a enunciação torna-se mais explícita e contagiante, oferecendo também o animal em desenho e convocando, por essa via, um outro olhar e uma outra percepção do leitor.

O processo de *ser sendo*, comum a Jade e a Rambo remete para o fenómeno do *devenir*, de que falam Deleuze e Guattari, em *Mille Plateaux*: “Devenir est un rhizome (...) Devenir n’est certainement pas imiter, ni s’identifier ; ce n’est pas non plus correspondre, instaurer des rapports correspondants ; (...) Devenir est un verbe ayant toute sa consistance” (Deleuze et Guattari, 1980 :292). Entre Myra e Rambo, da mesma forma que entre Jade e o sujeito da enunciação de *Amar um Cão*, estabelece-se uma zona de indeterminação ou de vizinhança que torna indefinível a fronteira entre o animal e o humano. Não estando aqui em jogo um *devenir-animal*, mas antes um *devenir-humano*, não se trata, como referem esses autores, “de faire corps avec l’animal, un corps sans organes, défini par des zones d’intensité ou de voisinage” (*idem*:335), mas de um processo inverso em que dois animais atravessam linhas de fuga da sua natureza para fazerem corpo com o humano, num território intermédio entre duas naturezas, zona de simbiose rizomática onde nenhuma dimensão é definitiva e tudo se equaciona num movimento de negação de dualismos em favor de um “être-entre, passer entre, intermezzo” (*idem*:339). Esta zona de fronteira onde se situam Jade e Rambo, e por alargamento as donas respetivas que com eles interagem subjetivamente, configuraria também, segundo Deleuze e Guattari, o que Dervignaud designa como casos de anomia:

(...) Ne faut-il pas accorder un crédit à l’hypothèse de Duvignaud [sic] suivant laquelle des phénomènes «anomiques» traversent les sociétés, qui ne sont pas des dégradations de l’ordre mythique, mais des dynamismes irréductibles traçant des lignes de fuite, et impliquant d’autres formes d’expression que celles du mythe, même si celui-ci les reprend à son compte pour les arrêter ? (*idem* :290-291)

Território do mito ou da fábula, o *ser-sendo-pessoa* de Rambo e a intersubjetividade que se estabelece entre ele e Myra configuram uma situação de anomia, de desvio, um fora de si que esbate as fronteiras entre o canino e o humano, à imagem do que fez uma outra afinidade eletiva de MVC, desta feita Virgínia Woolf, ao criar a figura do cão Flush, no romance com o mesmo nome. Tornando-o objeto de uma biografia e penetrando no universo íntimo do animal, a autora opera o mesmo desvio, colocando-o na posição de observador/comentador dos seres humanos que o rodeiam e explorando, dessa forma as características sociais, culturais e morais das estruturas em

que estes se movem, fazendo-nos pensar sobre a forma como se constroem os valores no universo dos humanos. Através do cão

Woolf fantasizes about the freedom from the tyranny of words which makes the dog's sensual and emotional comprehension the more direct: 'In short, he knew Florence as no human being has ever known it; as Ruskin never knew it or George Eliot either. He knew it as only the dumb know. Not a single one of his myriad sensations ever submitted itself to the deformity of words'<sup>129</sup>

Rambo irá um pouco mais longe que Flush na expressão da sua subjetividade. O seu estatuto de sujeito enunciativo permitir-lhe-á também o direito a dizer-se, e nisso se igualará às outras vozes do romance, sem que alguma vez se sinta qualquer constrangimento na comunicação e no trânsito de afetos. Rambo penetra no universo íntimo de Myra e os dois constroem entre si um território intersubjetivo difuso e aberto onde as suas identidades mutuamente se fecundam. O mesmo não acontece com Flush. A propósito do relacionamento deste com os humanos, Kate Flint explica assim a postura de Virgínia Woolf:

Yet she makes it clear that Flush, after all, was not 'fated to remain for ever in a Paradise where essences exist in their utmost purity, and the naked nerve' (p.88), for he has, in fact, come to live too close to humans, his life too closely blended with theirs, for her not to imagine that he felt frustration as well as bliss, a frustration of imperfect communication: he had 'lain upon human knees and heard men's voices. His flesh was veined with human passions; he knew all grades of jealousy, anger and despair' (88). If on the one hand this is one of many moments of anthropomorphism, it is also the romantic version of what it is to have a poet's sensibility without the gift of expression.<sup>130</sup>

Flush, que é aliás um dos vários nomes que Sara, de *Missa in Albis*, atribui a Cão, consubstanciando um dos típicos exercícios de intertextualidade operados por MVC, não é mais do que essa tendência para a multiplicidade e para o espaço de fronteira que tanto marcaram a sensibilidade modernista no seu desejo de atravessamento e de ubiquidade desestabilizador da ordem instituída, como reconhece Jacqui Griffiths: "While the work suggests a great fondness for the dog, a significant function of Woolf's free indirect discourse is the defamiliarization of the identificatory structures at work within human society" (Griffiths, 2002: 164).

Em *Myra*, os laços de fidelidade entre o humano e o animal começam a tecer-se docemente, na consciência de um desamparo comum: "Myra, sem se aproximar, deu-lhe

---

<sup>129</sup> Kate Flint, na introdução ao romance *Flush*, de Virgínia Woolf, *vd. bibl.*, p.xix.

<sup>130</sup> *Idem*, p.xix-xx.

o nome que ouvira chamar e começou a falar-lhe de manso na sua língua materna” (M:13). Seres acoitados, Myra e Rambo estão afeitos ao mal e estranham, por isso, os lampejos de felicidade que lhes vão surgindo no caminho. Na casa grande de D. Mafalda, Rambo está “desconfiado e dócil, de tão ferido, de não levar pancada há tantas horas” (M:38) e Myra “endireitou a espinha como via a avó fazer quando a esmola era escassa ou nenhuma” (M:39). Mesmo perante a bondade do cego que encontram na cabana onde tinham estado antes e que diz a Myra que “Os cães são melhores que gente” (M:78), ela não está ainda preparada para essa verdade: “Não era verdade, pensou Myra. Cães treinados matam o que se lhes mandar” (M:79). Myra pensaria, certamente que “Cão é cão”, ativando as palavras de Manuel Alegre num outro livro de referência sobre a humanidade canina, *Cão como Nós*, que tem também destaque na página 109 do romance de Maria Velho da Costa.

Entre Myra e Rambo há um processo íntimo e recíproco de aprendizagem e de construção de afetos. Não admira, portanto, que o ciúme surja quando Rambo vê o amor que nasce entre Myra e Orlando:

Pobre Rambo, feliz embora, pervertido de amor e servidão, depois das memórias da morte, dada e tomada. Como todos os daquela casa, lhe cheirava. Havia lutos, cheiro a perdas de sangue, debaixo da ordem imaculada e da limpidez da grande casa branca. Gostava de regressar ao que era antes de falar e ser falado, à matilha, à horda inicial, aos grunhidos das precedências na comida e na cobrição das fêmeas.

Não penso, não choro. São toxinas que não preciso de exsudar assim. Sou cão. (M:107-108)

A ligação tecida com Myra é mútua e irreversível, ainda que Rambo não seja imune ao desejo de ser apenas cão, recuperando o território da sua exclusiva animalidade, mas que é também o domínio do mal donde os arredava a permanência na casa branca de Orlando. Espécie perigosa, sem estatuto de cão doméstico, e sem merecer, portanto, o epíteto de “Companion Species” onde Donna Haraway (2003) inclui os cães domésticos e de estimação que estabelecem com os humanos uma reciprocidade emocionalmente gratificante, Rambo só parcialmente é abrangido pela definição de *animal de estimação* formulada por Serpell: “an interstitial creature, neither person nor beast, (...) oscillating uncomfortably between the roles of high-status animal and low-status person.” (Serpell, *apud* Williams, 2007:93). Por via da sua relação privilegiada com Myra e, por contraste, da aridez dos afetos que Myra conhecera nos humanos, Rambo será, afinal, mais uma *high-status person* do que um *low-status*

*animal*. A gata Brunilde, também ela figura de fronteira e agente precária num terreno baldio entre o mundo humano e o animal, adivinha os temores de Rambo e vem ao encontro dos seus receios:

Toma cuidado, cão, eles namoram-se em cima de uma cratera aberta, e não sabem. Os humanos não sabem advertir o eclodir dos ovos da morte. Cães também não, mas podes ter a tua maxila de ferro mais preparada. Adeus, cão. Eu amei-te e fazes-me falta, o que é para mim, gata, uma forma de opróbrio. Nunca me assanhei contigo, mas também não tive de quê. Adeus, Rambô, vigia que há bens que vêm por mal. És o cão menos estúpido que eu vi na vida. (M-187-188)

A confirmação das suspeitas virá logo a seguir, assolando Rambo de um sofrimento indizível e impotente:

Atrás, fechado na mala, como fora tantas vezes para as lides de morte, Rambo não dormia, apertado no aperto em que ia a dona, sem lhe poder valer. Não valia de nada. Não valera a Gabriel, não valera a ela. Deitado entre as malas, os olhos abertos na mais profunda tristeza que pode ter um cão valente e fiel – não valer de nada àqueles que ama. Açaimado e preso, para seu bem, isso ele entendia, nada pudera contra aqueles dentes de ferro que os humanos atiram das mãos, para fora das mãos, sem risco, as balas, o metal matador que faz a vez de dentes e unhas, e que nenhum bicho pode deter. (M:202-203)

Provisoriamente resgatados à dor e ao desamparo nos limites da casa edénica, onde “todos, criados, bichos, plantas e noivos, viveram felizes para sempre (...), durante muito pouco tempo.” (M:172) e lançados de novo no mundo íngreme, Myra e Rambo são novamente despojados do direito a ser e nesse despojamento se irmanam de novo, confirmando um trânsito identitário de duplo sentido que se havia constatado bem cedo no romance e que Myra tacitamente incorporou: “Rambo é carne da minha carne, Rambo sou eu” (M:119); “ – Eu sou Rambo, disse Myra em voz alta, antes de sair do quarto” (M:120). Nestas frases se condensa a perceção da humanidade de Rambo e, simultaneamente, a recuperação pelo humano do que no animal se afigura como potencial de afetos de que estão carecidos os homens. O romance só poderia, por isso, fechar em apoteose trágica de mútua compaixão e de afeição recíproca:

A ver se não caímos em cima de ninguém.  
O cão, aterrado, disse,  
Tem de ser?  
Myra disse,  
Tem de ser.  
(...)  
Morria de artista, à russa, e com ela um cão, que de qualquer das formas, estava condenado. Sentou-se no rebordo da janela, de costas, e chamou o cão para a cadeira.



Rambo subiu, sentou-se. Percebeu que nada mais havia a perceber. Agarra-me bem, disse, para eu bater com a espinha antes de ti.

Myra tomou-o nos braços e atirou-se para trás, como um mergulhador equipado se atira de um barco de pesquisa submarina. Rambo ainda se debateu nos braços dela, na queda, mas eram já asas.

Foi o último pensamento vivo de Myra. (M:221)

Este episódio final permite estabelecer alguns pontos de contacto com o espetáculo *Showtime*, realizado em Sheffield pela companhia Forced Entertainment, representação que, misturando diferentes registos e níveis narrativos, coloca em cena um cão de pantomina, como centro do espetáculo. Cathy Naden, a atriz dentro do fato do cão, relata em pormenor o seu suicídio, enquanto duas outras personagens, no papel de árvores, fazem de *voyeurs*. A certa altura, a personagem que faz de cão é convidada por uma entrevistadora a tirar a máscara, revelando a sua figura humana. Nessa altura, o espetáculo ganha uma intensidade dramática inesperada, como explica o guionista e diretor da companhia:

Naden's sincerity is somehow magnified. Suddenly she seems vulnerable, exposed, at risk, intimately visible, apparently no longer representing something but going through something (...) and we are transformed – not audience to a spectacle, but witnesses to an event. (Etchells, *apud* Williams, 2007:113)

A intersubjetividade a que se assiste entre Myra e Rambo, e a sua solidariedade na morte, comungam dessa natureza de “event” por arrastarem o leitor nesse movimento em direção aos interstícios onde humano e animal se confundem para, em fulgor trágico, se oferecerem em rito sacrificial por um mundo sem alma.

Como explica o diretor da companhia, quando Naden tira a cabeça do fato de cão, transpirando e ainda um pouco sem fôlego, ela torna-se, através do que resta do cão, mais presente do que alguma vez seria se tivesse desde o início assumido ser Cathy. Só nessa altura se começa a perceber a amplitude do jogo de ser cão durante tanto tempo e a medir a distância ou a diferença entre o real e o ficcional, o humano e o animal, o tempo real e o tempo do jogo:

Naden (or is it “the dog”? It shadows her here, and the binary “playing a character”/“being oneself” are at question here; these are blurred, fragile, uncertain identities) starts to describe the scenario of her possible suicide, a long and melancholic account of what she would do en route to the fictional “end” when she drops a glowing electric fire into her bubble bath. (*idem*:114)

Da mesma forma, na preparação do último lance da vida de Myra e de Rambo, o cão falante deixa de ser, perante o leitor, a criatura inverosímil de fábula; não é ainda humano, mas também não é só cão, e, nessa condição se percebe inteiramente a importância da sua dualidade ao longo da obra. Neste lance, a realidade do sofrimento dos dois impõe-se para lá de qualquer encenação, como grito trágico.

No espetáculo *Showtime*, os espectadores são distanciados no auge dramático através dos gritos excessivos e grosseiros dos dois atores ridiculamente travestidos de árvores, que lhes chamam *voyeurs* indecentes. E é então que, contra todas as expectativas, Cathy Naden retoma o jogo e volta a ser o cão-boneco:

Pathetically, Naden then returns to the dog's head, disappearing inside it despite its redundancy now, its defunct status as game. At the moment of narrated death, she reasserts the game by reimmersing herself in it, all visible emotion now withheld. This renewed investment and the tacky materiality of the head somehow serve to render the animal "abrasively visible" (Baker, 2000:62) and it becomes disarmingly poignant now, an imperfect register of an imperfect life marked by both longing and loss. (Williams, 2007:114)

Também em Myra parece haver a vontade de, apesar de tudo, se insistir no jogo, na coloração cénica do acontecimento, lembrando que não só Myra "Morria de artista, à russa", mas também que Rambo era só "um cão, que de qualquer das formas, estava condenado" (M:221). Referências vãs, porquanto o texto havia já, entretanto, tornado *abrasivamente visível* a humanidade pungente do animal que Myra toma nos braços num abraço derradeiro.

Num artigo intitulado "A invenção de identidades humanas em *Missa in Albis*, de Maria Velho da Costa", Ângela Fernandes aborda também a forma como os cães "aparecem principalmente como símbolos de autenticidade natural (consubstanciada em gestos como a abnegação, a lealdade, o amor) – uma autenticidade perdida pelos humanos, e ainda assim, considerada típica da humanidade"<sup>131</sup>. O tratamento do tema em *Missa* configura, para a autora do artigo, a dificuldade que poderá representar para cada pessoa "a tentativa de se construir como ser humano, quando a própria noção de humanidade se torna tão difícil de determinar e de descrever"<sup>132</sup>.

Na encenação destes roteiros de devastação, o elemento animal joga de facto um papel fundamental na criação de atmosferas desabrigadas e desabridas, fornecendo,

---

<sup>131</sup> Ângela Fernandes, *Textos e Pretextos*, loc.cit., p.19.

<sup>132</sup> *Idem*, p.20.

ainda que através de raças perigosas como o Rottweiler (de *Irene*) ou o Pitbull (de *Myra*), alternativas afetuosas e compassivas à crueldade e à *secura* humanas, e sublimando, pela docilidade e compreensão, o estilhaçamento dos afetos humanos. Não se trata, porém, de advogar uma qualquer bestialização do humano nem, inversamente, de sugerir o antropomorfismo ou a domesticação do animal como soluções para a devastação dos afetos humanos. A recorrência do animal nesta ficção apresenta-se, antes, como uma nova ponte relacional a considerar, uma possibilidade de redesenhar o humano em novas configurações, numa abertura a outros diálogos e a outros trânsitos relacionais, esgotados que parecem estar os recursos afetivos do humano. Em nota metatextual e autoirónica, a quase omnipresença dos cães na ficção de MVC é assumida em *Missa* através da referência aos “cães apêndices” (MA:445) e, em *O Amante do Crato*, não será por acaso que o comportamento desabrido de Miss Laura merece o seguinte reparo: “Amanhã compro-lhe um galgo, esta casa precisa de um cão de estirpe, um cão de casa” (AC:40).

Igual função parece desempenhar o recurso nesta ficção a formas de ser e de estar alternativas que sugerem a possibilidade do estabelecimento de novos pactos relacionais e afetivos que compensem ou permitam equacionar as limitações do humano. Esse será outro dos papéis das figuras angelicais ou de matizes fantásticos que povoam a ficção de Maria Velho da Costa, além de, como já se viu, proporcionarem a introdução do inverosímil que reforça a condição de figuralidade desta ficção. Se no caso da relação entre Rambo e Myra, a sua intersubjetividade traça uma linha de fuga alternativa à vivência dos afetos, a interação de figuras humanas com seres fantásticos ou de formulação dúbia e algo evanescente desempenhará, quando não uma função idêntica, uma outra forma de conceber ou aferir o humano na sua relação com o transcendente ou com o universo do inconsciente, deixando sobressair nesse movimento o desamparo e a fraqueza ou os desequilíbrios humanos.

Numa análise à obra *Parasceve. Puzzles e Ironias*, de Maria Gabriela Llansol, Lígia Bernardino mostra de que forma aí se sugere a possibilidade “de um futuro marcado pelo nascimento de híbridos”<sup>133</sup>, numa linha de pensamento devedora da conceção rizomática de Deleuze e Guattari já aqui invocada. Dizem estes filósofos: “les

---

<sup>133</sup> Lígia Maria Pinto Bernardino (2009), *Comunidade em Devir* - Para uma leitura ecocrítica de *Parasceve*, de Maria Gabriela Llansol -, tese de mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, p.68.

multiplicités se définissent par le dehors: par la ligne abstraite, ligne de fuite ou de déterritorialisation suivant laquelle elles changent de nature en se connectant avec d'autres” (1980 :15). Ora, a obra de Maria Velho da Costa propõe também, sob diversas formas, o desenvolvimento de multiplicidades rizomáticas que possam acudir às limitações do humano. Nela se abre à eclosão de possibilidades outras, à transformação e ao imprevisível.

Veja-se como a *aparição* de Orlando Gabriel, ou de Gabriel Orlando, o mestiço resplandecentemente vestido de branco, debaixo de uma azinheira nas margens de uma auto-estrada, é uma espécie de contraponto a Myra, ainda que esta, como se mostrou já, transporte também a sua quota-parte de estranheza. Ser marginal como ela, Orlando está no entanto aureolado de magia ou de transcendência, como se simbolicamente aparecido para milagrosamente resgatar a menina russa das suas aflições e a catapultar ao paraíso. Rico e bem tratado, enteado de diplomata, *graffer*, e a viver numa casa edénica onde impera a miscigenação de culturas, de línguas, de memórias, mas também de comportamentos dúbios e afetivamente desajustados, Orlando é bem o exemplo da personagem matizada e *em processo*, que convém à problematização. O próprio texto instaura a desconfiança e a distanciação relativamente à natureza da personagem ao perguntar, na sequência da aparição de Orlando a Myra: “É o bem, é o mal?” (M:89).

Ângelo, de *Casas Pardas*, é ele também um *aparecido* a Elisa que tem tanto de erudição e de encantadora e requintada beleza, como de imaterialidade e evanescência. Não por acaso, dirá a Elisa que “- L'évidence est une qualité de surface”<sup>134</sup> (CP:258), sugerindo nesse passo a conveniência de se equacionarem outras formas de estar e de ser que contemplem o insituável, o não cristalizado, o latente. Junto dele (não fosse o seu desvanecimento subsequente que permite encará-lo como um sonho, um devaneio ou uma alucinação), Elisa encontraria o companheiro perfeito, o contraponto aos vários desajustes com que se depara no quotidiano, sobretudo os de ordem sociocultural e afetiva. Ângelo lança, como outras personagens de MVC, uma ponte não só entre mundos diferentes mas também entre naturezas diferentes, colocando, como em Myra, a tónica na miscigenação e num processo de humanização que não abdica da sua ligação ao animal, antes o incorpora para através dele sugerir outras configurações humanas mais harmoniosas e abertas à mudança. Como Maria Gabriela Llansol, Maria Velho da

---

<sup>134</sup> Esta frase é esclarecida no romance com uma nota de rodapé: “Referência a *L'Aventure Ambiguë*, romance do Sheik Hamidou Kane, Senegal”.

Costa parece vincar a ideia de que “a vida não é essencialmente nem principalmente humana” (Llansol, 2000:190). Elisa está naturalmente receptiva aos mundos que Ângelo transporta:

- É preciso estar com os rudes, Angelo?
- É preciso estar com os rudes, branca-flor. Queres ver-me ver os répteis comigo?
- Quero, mas não sei se o que trago vestido,
- Pobre oncinha borralheira, pareces mulher grande sem mezinho e sem cabras, a pele que se renova é o vestido que há.

E então Angelo beijou-me num dos olhos com uma grande complacência e, maior delícia, com uma grande saudade. A sua boca cheirava a incenso, a hortelã pisada num almofariz de nógado. Era a alegria pungente.

Vi-o falar às cobras. Uma grande píton começou a deslizar sobre o tronco em direcção à barreira de vidro, à voz, aos olhos dele que amareleciam e perdiam pupila, fendidos numa grande concentração surda, o braço elevava-se numa quase imperceptível movimentação sinuosa e a língua bifurcada do animal invocado fremia na nossa direcção, o colo estorceu-se por forma a que a pequena cabeça rígida e triangulada se acostasse directamente ao vidro, eu assistia à dor. Ele disse,

- Se fosse na floresta, se não houvesse entre nós e ela esta placa vítrea, terias medo?
- Não, disse eu, contigo não teria medo senão da separação.
- Essa é a única lei, gazela. (CP:259-260)

A fada Éukié, de *Lúcialima*, é igualmente uma entidade estranha e *desviada*. Através dela, e ao arrepio do conforto que normalmente proporcionam estas figuras fantásticas no universo da infância desvalida, Lucinha obtém um retrato cru do seu próprio desamparo, bem diferente, por exemplo da retribuição afetuosa que lhe prestava a coelha Boloira, quando a criança a tomava no colo e a acariciava. Através de Éukié, que Lucinha rejeita desde o início com a frase “- Toda a gente sabe muito bem que não há fadas” (L:162), e talvez por causa desta negação do maravilhoso, a criança ficará a saber que, nesta vida “Ninguém se encontra”, e a conversa com a fada terminará num choro convulsivo, como em resultado desesperado da devolução a uma humanidade infeliz, depois de rejeitada uma dimensão fantástica que lhe poderia servir de contraponto reconfortante.

A prostituta de olhos amarelados e o seu cão, personagens do conto “A Dama na Mata e o seu cão Cofétua”, correspondem ao mesmo registo fronteiriço e desviante. Aqui, a natureza humana e a animal complementam-se numa parceria entre dois seres dúbios e algo *levitantes*, associados a um desígnio maligno. A sua postura refinada e quase ofensivamente soberana contraria o estatuto com que se apresentam à requisição de serviços protagonizada pelo narrador, que subestimou o insólito da parelha e o seu fino trato. Essa levandade custar-lhe-á a vida:

Passou tempo. Nem sei quanto tempo mais terei. Começo a perder algum peso, tenho nódulos na garganta e virilhas, na cabeça. Nem saberei nunca se aquela visita foi de extermínio ou de conformação para a morte.

Se levava ela o animal como uma luz ou como um corpo de fogo. Como irmão, era.  
(D:43)

Por seu lado, no conto “Fátima” da mesma coletânea, *Dores*, o anjo movido a *sidecar* que vem em resgate celestial da criança estropiada, no contexto mas ao arrepio, das aparições de Fátima, é também exemplo de um desvio que faz interagir mundos distintos, o de uma realidade objetiva e balizada pela memória coletiva e o de uma vertente excêntrica. Este caso é particularmente interessante pelo facto de fazer conviver dois tipos de fantástico: o comumente aceite e contextualizado no âmbito da religião católica que consagrou as aparições de Fátima, concorridas por uma população sedenta de milagre, e um outro, paralelo mas alheio e como que crítico do segundo, que vem em resgate individual e compassivo de um ser estropiado, que no entanto recusa esse resgate e obriga o anjo a comungar de um pouco de humanidade, dançando “a jiga do mundo” (D:69), como em reivindicação, não de compaixão, mas de uma dádiva de alegria:

Cobriu-me uma grande fadiga, desacostumado como estava à ponderabilidade e ao riso, a uma luz que não fosse inefável. Voltei a prostrar-me por terra, agora mais perto do menino. O cordeiro escarvou de impaciência, bateu um som de arremetida no chão nu, tocante. Eu sentia cheiros acres, desconhecidos, sem repulsa, um coração latir-me.

- Alevante-se lá vossemecê mas é, que o borrego mija-se e inda lhe escorre ao rosto.

Ajoelhei-me sobre as nádegas, diante deles. Contemplava.

A custo, com desacertos de rumo, o menino meteu a mão por dentro da camisa surrada e tirou um pedaço de queijo seco, que me estendeu. Novo esforço que lhe distorcia a boca, a queixada, e deu-me um naco de broa.

Tomei e comi. Olhei para as mãos que tinha, eu, e pasmei das unhas com sarro, que tinham crescido desde a aurora em que fora mandado descer e tomar aparência.

(...)

- Bailade lá para mim como nos ares e i-vos depois, quando não voltam, e não vão eles a pilhar vossemecê por roubador.

(...)

Segredo gasoso, eu bailava a jiga do mundo, baixava ao chão de terra batida e excrementos, subia até à exaustão. Dócil, eu baixava e tisonava, jubilante, o meu calcanhar um morrão aceso. Deitava luz como um queimado vivo. Um morto crepitando no forno. O menino era o pastor inebriante dos meus *grands jetés*.

Bailei até consumir-me. (D:69)

A missão do anjo sai-lhe gorada, por incompreensão das reais necessidades da criança que, consumida a fugaz humanidade daquele, fica novamente remetida a uma vida sem alegria, marcada pela troça e pelo desprezo dos que com ela vivem, e apenas

reconfortada pela presença dócil do inseparável cordeiro. A paródia da motocicleta com *sidecar* empresta um toque insólito acrescido a esta incursão pelos domínios do excêntrico, acentuando o estranhamento, ao mesmo tempo que obriga à reconsideração dos parâmetros em que se move o humano.

Estas figuras angelicais que povoam muita da ficção de MVC abrem nos textos linhas de fuga para outras configurações, constituindo exercícios marginais de uma travessia literária que liga e faz interagir mundos distintos, criando zonas de interseção onde as identidades se diluem ou matizam para se integrarem num processo de *ser sendo*, de passagem. Neste conto, o anjo torna-se uma entidade de fronteira e vai-se fazendo outro a instâncias da criança que o que ver bailar. O anjo torna-se assim uma figura em devir, ele que era já desde o início do conto uma figura dissonante e desviada.

No ensaio “Devenir-intense, devenir-animal, devenir imperceptible” de Deleuze e Guattari já aqui citado, os dois filósofos deixam clara uma aproximação às ideias defendidas por Derrida na sua conceção do centro como sendo apenas uma função, a partir da qual se desencadeia a latência necessária a uma permanente abertura à diferença e à multiplicidade. No devir reside a própria essência da transformação e do descentramento, pois nele se consubstancia uma natureza híbrida que não se define pelo número dos seus elementos ou das suas dimensões, nem se equaciona a partir de um centro de unificação ou de compreensão (Deleuze e Guattari, 1980:305). Ora, a forma como se vinca na ficção de MVC o descentramento em direção a formas de ser e de estar *desviadas* e a novos pactos afetivos coaduna-se com estas formulações e confirma a aposta em práticas de excentricidade e de deslocação criativa anunciada pela autora na sua opção em enveredar pelo “discurso do outro imaginário, do outro possível, do outro eu, dos outros outros” (C:80) que consubstanciaria um exemplo dos “códigos dissonantes” anunciados em *Cravo*. Ao fazerem corpo com um cão grande e perigoso, Myra e Orlando como que ratificam o seu estatuto de seres fronteiros entre a humanidade e a animalidade, mas também entre a humanidade e a transcendência, o bem e o mal, atravessando o território onde se opera a “fascination de l’homme aux loups” de que falam Deleuze e Guattari. A atração por uma natureza outra, ou o desejo de simbiose entre espécies têm alimentado sonhos, mitos e simbolismos de vária ordem, como explicam os dois filósofos:

(...) Je suis légion. Fascination de *l'homme aux loups* devant plusieurs loups qui le regardent. Qu'est-ce que serait un loup tout seul ? (...) Nous disons que tout animal est d'abord une bande, une meute. Qu'il a ses modes de meute, plutôt que des caractères, même s'il y a lieu de faire des distinctions à l'intérieur de ces modes. C'est là le point où l'homme a affaire avec l'animal. Nous ne devenons pas animal sans une fascination pour la meute, pour la multiplicité. Fascination du dehors ? Ou bien la multiplicité qui nous fascine est-elle déjà en rapport avec une multiplicité qui nous habite au-dedans ? (Deleuze, Guattari, 1980:293)

A tentação por cenografias *outras* e as possibilidades que elas oferecem em termos de abertura a uma outra humanidade possível podem ainda ser aproximadas ao conceito de *extimité* lacaniano. Com efeito, estas deslocações criativas, que às vezes dão azo a análises do foro psicanalítico, radicam também, por vezes, na relação que se estabelece entre a entidade autoral e os seus possíveis *alter egos*, ou no exercício da escrita como atividade de alguma forma sublimadora ou exorcizadora. Neste caso, a escrita consubstanciaria a voz do “outro eu” de que fala MVC, libertando-o, e introduzindo no texto um trabalho sobre o que Lacan terá querido significar ao designar a *extimité* como “uma ‘exclusão interna’ no sentido em que o sujeito se revela essencialmente no que lhe é mais estranho (como o sintoma, por exemplo) e familiar ao mesmo tempo” (Pereirinha, 2009:9).

Na sua tese de doutoramento, José Pereirinha<sup>135</sup> discorre sobre a distinção prévia que subjaz à teoria do sujeito lacaniano, segundo a qual é preciso considerar um *eu*, (enquanto entidade vulgar, psicológica, epistemológica, metafísica...) e o *sujeito*, que nasce da fratura que o inconsciente provocou naquele. Colocando a tónica nesse sujeito, está-se a provocar um processo de deslocação do *eu* para um outro lugar, um plano simbólico, o que implica uma alteração de perspetiva e uma fragmentação. Em vez de um *eu* uno e fundador, está-se perante um sujeito dividido, “heterónimo ou heterotópico”, que não deve ser concebido numa lógica de exterioridade da intimidade do eu, mas antes como uma *extimidade* (*ibidem*), ou seja, como um outro eu.

A consciência do devir e do nomadismo ou da errância que lhe estão muitas vezes associados é ainda visível na manutenção nesta ficção de *personagens em trânsito*, que fazem um interessante paralelo com a errância da própria linguagem que busca associações inauditas. O reaproveitamento que Maria Velho da Costa faz das

---

<sup>135</sup> José Filipe Duarte Pereirinha, *A problemática do sujeito à luz da teoria de Jacques Lacan*, tese de doutoramento em Filosofia Moderna e Contemporânea, apresentada à Universidade do Minho - Instituto de Letras e Ciências Humanas, em Janeiro de 2009. Doc. pdf acessível em <http://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/9754/1/Tese.pdf>.



personagens, deslocando-as de um romance para outro, ainda que às vezes em diferentes configurações, ou a simples remissão para essas personagens, criam, como já se tratou, um trânsito interno nos textos que atribui às diferentes figuras um estatuto evolutivo, de matéria sempre em gérmen, que de obra para obra vai tomando outras formas, vai sendo mais outra coisa, num processo imparável de metamorfose e de disseminação. Curiosamente, Deleuze e Guattari aproveitam a explicação do seu conceito de *devenir* para designarem os escritores como feiticeiros: “C’est ainsi que nous opérons, nous, sorciers, non pas suivant un code logique, mais suivant des compatibilités ou des consistances alógicas” (Deleuze e Guattari, 1980:306).

Jacques Derrida serve-se do termo “déclenchement” para explicar esse movimento de trânsito ao nível da língua, mas ele é igualmente funcional para ajudar a esclarecer a natureza evolutiva das personagens:

Il n’y a pas de première insémination. La semence est d’abord essaimée. L’insémination «première» est dissémination. Trace, greffe, dont on perd la trace. Qu’il s’agisse de ce qu’on appelle «langage» (discours, texte, etc.) ou d’ensemencement «réel», chaque terme est bien un germe, chaque germe est bien un terme. Le terme, l’élément atomique, engendre en se divisant, en se greffant, en proliférant. C’est une semence et non un terme absolu. (Derrida, 1972<sup>a</sup>:338)

O caso mais emblemático do nomadismo, mas também da germinação permanente das personagens, é Orlando, personagem assassina da obra *Irene ou o Contrato Social*, que acabará os seus dias assassinado no romance *Myra*. No caso de Orlando, não se trata só de uma personagem que atravessa duas obras (em boa verdade serão três, atendendo a que o Ângelo de *Casas Pardas* que aparece a Elisa no Jardim Zoológico de Lisboa possui já quase todas as características de Orlando), mas de uma personagem cuja identidade parece ainda em processo de definição. Quando aparece a Raquel, é este o aparato:

(...) A alguns metros de distância, vinda de esquerda, aproximava-se uma estranha parelha: um homem jovem, alto, deslumbrante, todo vestido de linho branco, ou o que o parecia, com um enorme Rottweiler à trela curta numa coleira encadenada de três voltas. A passo, em calma. *Fine apparition! My quaint Ariel...* Digamos que era mais um Caliban em metamorfose, pois a pele, as feições e o cabelo eram de mestiço claro. (...)

**O arcanjo, ou lá o que era**<sup>136</sup>, olhou-a de relance, sem sorrir, com reverência, sem galanteria:

- *To serve Thee and obey Thee.* (ICS:134-135)

---

<sup>136</sup> Destacados meus.

Este estado de latência revela-se um conceito muito produtivo na ficção de MVC pelas possibilidades que oferece de engendrar situações de um fazer humano que parece querer ensaiar novas modalidades de ser, *desrealizando-se* num exercício de fuga a um qualquer constrangimento existencial que permita encarar outras configurações existenciais e afetivas. No entanto, não obstante as metamorfoses das personagens ou a sua capacidade de abertura a outros territórios, os seus contextos de vida permanecem disforicamente conotados. Elisa nunca mais encontra Ângelo, Lucinha ganha maior consciência da sua infelicidade, a criança estropiada e ofendida continua a sê-lo, o cliente da “Dama na Mata” entrou numa rota de extermínio, Orlando, de *Irene*, vem afinal morrer sem apelo em *Myra*, e esta, sempre acompanhada por Rambo, apenas tem o consolo de este lhe servir como companheiro de suicídio.

Esta espécie de eixo do mal que tem vindo a acentuar-se nos últimos trabalhos de Maria Velho da Costa, e que parece transmitir a inutilidade de uma qualquer réstia de esperança para os que, apesar de desfavorecidos por circunstâncias várias se esforçam por encontrar o seu lugar ao sol, vem ratificar uma máxima, usada em *Myra* (M:220) e em *Lúcialima* (L:116 e 202), a de que “os suicidas são sempre assassinados”, confirmando uma certa dimensão sacrificial das personagens, que Luisa Costa Gomes também reconhece e que comenta, neste caso a propósito da figura de Maria das Dores, do romance *Casas Pardas*: “No início, a Maria das Dores foi a personagem que me chamou, pela sua dimensão crística, sacrificial, uma figura recorrente na obra da Maria Velho da Costa, que tem supina encarnação no conto ‘Fátima’”<sup>137</sup>. Mário de Carvalho é igualmente sensível ao “assalto de tristeza lento e absorto, descendo inelutável, como uma neblina que teima”<sup>138</sup>, que irmana Elisa e a autora que a concebeu, mas que, como se viu, perpassa por toda a ficção de MVC. Numa das entrevistas já citadas neste trabalho, Maria Velho da Costa reconhece interessar-se pelas “personalidades excepcionais de alguma forma, seja pela positiva ou pela negativa, e que têm dificuldades de inserção pela idade, pela patologia ou até por apostas que fizeram na vida”<sup>139</sup>. Elisa é bem o exemplo ficcional deste interesse e duma tendência para lançar sobre o mundo um olhar sombrio, que nem o registo autoirónico consegue disfarçar:

---

<sup>137</sup> Luísa Costa Gomes, “Casas, e os barulhos da língua que há dentro delas”, *Manual de Leitura loc. cit.* p.8.

<sup>138</sup> Mário de Carvalho, “Nacht und Drang”, *Manual de Leitura, loc.cit.*, p.21.

<sup>139</sup> “A leitura na escrita”, *loc.cit.*, p.48.

“Aqui estou pois, com o coração batente de mais no meu posto de trabalho, perfuradora solitária de esgotos, (...) eu que só amo as vidas extremas” (CP:245). Esta disforia pode explicar-se também pelo facto de o homem não estar ainda suficientemente aberto à metamorfose e não ter ainda compreendido as possibilidades de expansão do seu mundo que essa abertura propiciaria. É assim que pensa Maria Gabriela Llansol:

As distinções que o ser humano constrói permitem-lhe sobreviver.  
Sobrevive e ignora. Ignora e merece perdão, embora este não o liberte do círculo repetitivo dos seus passos. É hoje evidente que, com as distinções do humano, os trajectos estão circunscritos a um localismo estrito. (Llansol, 2001:145)

A *ordem das mágoas*<sup>140</sup> que aqui se expôs, e este olhar sobre indivíduos desalojados, parecem estar a marcar, aliás, alguma da mais recente ficção portuguesa, isto é, a ficção assinada por jovens escritores que têm publicado sobretudo a partir do dobrar do último século. O mesmo teor sombrio e desencantado, e a mesma tragicidade mansa que percorre a ficção de Maria Velho da Costa encontram eco nos romances de escritores como José Luís Peixoto, Valter Hugo Mãe, Dulce Maria Cardoso, entre outros, de tal forma parecem comungar da ideia de que neste mundo, como se diz em *Lúcialima*, “Ninguém se encontra”, (L:161 e 345). Não se tratará de apontar aqui para uma projecção da obra de MVC nestes autores, nalguns até certamente inverosímil, mas tão só para uma interessante consonância assente na atualização imagética operada por novas gerações de escritores, que se corporiza mediante novos cenários e assenta numa mesma base de observação desencantada e disfórica do humano. Não obstante o lapso geracional entre estes autores e Maria Velho da Costa, não se vislumbra qualquer rutura, antes um movimento de continuidade, renovado pela movimentação de outra tipologia de personagens e de outros enquadramentos espaciais e socioculturais. Os mundos ficcionados por esses autores são, também, os da incomunicabilidade e da solidão desamparada. Ler *Nenhum Olhar*, *Cemitério de Pianos* ou *Cal*, de José Luís Peixoto, *O Nosso Reino*, *O Apocalipse dos Trabalhadores* ou *A Máquina de Fazer Espanhóis*, de Valter Hugo Mãe, *O Chão dos Pardais* ou *Campo de Sangue*, de Dulce Maria Cardoso, é deparar-se com universos de desesperança, de amarga e pungente tristeza, de agressividade insidiosa e mansa, territórios de um humano desabrigado que frequentemente não tem outra saída senão a do suicídio ou a da loucura que aos poucos

---

<sup>140</sup> Expressão de Joaquim Manuel Magalhães, já citada, (1974), *Os Dias, Pequenos Charcos*, op. cit., p. 13.

se vai insinuando e justifica que se encare a vida como a concebe António Lobo Antunes numa das suas crónicas: “A vida é uma pilha de pratos a caírem no chão”<sup>141</sup>

---

<sup>141</sup> António Lobo Antunes (2007), “Minuete do senhor de meia-idade”, in *Segundo Livro de Crónicas*, Edição ne varietur, 2ª edição, Lisboa, Publicações Dom Quixote, p.87.

## **IV - A arte não é nada à vida?**

Só a arte é boa porque não sabe nada de nada.

Maria Velho da Costa



## 1 – Da arte como indagação da realidade

### 1.1 – Narrar é fazer acontecer

Se contasses, acreditavas.

Maria Velho da Costa

Na ficção de Maria Velho da Costa, os afetos oferecem-se como matéria e suporte maior da sua atenção ao mundo social, instaurando um *realismo do íntimo* onde permanentemente se equaciona o humano e os seus dramas de ser. Ao despojar-se do aparato *retrateiro*, meramente registador e descritivista do mundo exterior e empírico, que Elisa abominava, e atendo-se à configuração de territórios de subjetivação a partir de circunstâncias de vida rarefeitas e até, por vezes, inverosímeis, Maria Velho da Costa é firme na convicção de que “Todos os medíocres possuem o talento da verosimilhança” e de que para chegar à verdade é preciso “o desvio da imaginação” (MA:143). A imaginação e a inverosimilhança são até enquadradas numa perspetiva terapêutica, como uma espécie de estratégia de sobrevivência, conforme se defende em *Lúcialima*, pela voz de uma personagem que se chama Pessoa, no que se afigura como uma interessante convocação da fulguração imaginativa que deu origem à heteronímia pessoana. A intervenção acontece no contexto de uma reunião do pessoal médico do hospital psiquiátrico onde a médica Maria Isaura começa a ambientar-se:

P. Estranho, é como se vocês, os mais novos, me quisessem enganar com a verdade. Eu comecei por dizer que o que íamos tentar não era possível e que era por isso que era necessário tentá-lo, criar hábitos de inverosimilhança, com toda a convicção, porque o que fazemos aqui, como o fazemos, também não é possível. (L:114)

Encarar com toda a convicção a inverosimilhança é, em Maria Velho da Costa, uma estratégia eficaz de criar condições para melhor instigar o leitor à indagação sobre

o mundo, através de um trabalho ágil e criativo sobre a palavra e de uma forte convicção nas potencialidades antropogénicas da língua.

Numa crónica de *O Mapa Cor de Rosa*, MVC coloca a hipótese de a língua não ser um *quê* mas um *quem* que contagia (MCR:75), o que não deixa de constituir um modo interessante de atribuir à língua uma corporalidade e uma identidade próprias capazes de atuar sobre outrem e de o moldar, a lembrar, de resto, a convicção desmistificadora éluardiana de que o poeta é mais aquele que inspira do que aquele que é inspirado. Na segunda parte deste trabalho, e a propósito da questão autoral, lembrou-se a forma como Caio Gagliardi mostra que foi o “guardador de rebanhos” que fabricou a figura de Alberto Caeiro, constituindo-o como um sujeito nascido das palavras (Gagliardi, 2010: 297). Esta capacidade antropogénica da linguagem foi também lembrada a propósito de Valère Novarina e da forma como nos seus textos a linguagem se faz ator (Finburgh, 2007). Maria Velho da Costa parece levar mais longe este conceito. Não só a língua é dotada de personalidade (é um *quem*), como se frisa que essa personalidade é contagiante, ou seja propaga-se, torna-se germinadora de outros *quens* e entra em relação com eles, tornando-se assim transitiva, não só ou exatamente no sentido de representar o já anteriormente existente, mas também no sentido de estabelecer a passagem para criar o novo a partir do existente. Fica dado o mote não só para o discurso plurivocal e dramático sobre o qual se tem vindo a trabalhar, mas também para uma autonomização da palavra que, por sua vez, abre portas à autonomização do que a palavra sustenta, ou seja, e no caso agora em apreço, à autonomização do universo ficcionado e à sua elevação a coisa real, assim conseguida pelo ato de efabular.

Logo no início da obra ou do percurso escritural de MVC, na sua primeira representação de *mulheres escreventes*, o conto “Exílio Menor”, incluído em *O Lugar Comum*, apresenta a personagem Lurdes como alguém sensível à capacidade de a palavra “fabricar” paixões. À verdade dos sentimentos exposta por Eugénia, uma das suas colegas de colégio, Lurdes contrapõe “a verdade inteira” que a palavra, ao fabricar de novo, por si só é capaz de erigir:

(...) As paixões de Eugénia pareciam-lhe mortas perante, não a verdade que expunha, porque, tentando dilacerar perante ela aquelas que de tais paixões haviam sido objecto, as fabricava de novo, fantoches a servir a sua precipitada fome de comunicar, mas sim a verdade inteira, aquela cachoeira que a levava a rasgar sem jeito o obscuro da vida, em agitada melopeia,



quieta, sentada no muro, a atentar no mecanismo do estar preso e a ver a liberdade sem mover-se. (LC:21-22)

Aprendiz de escritora, ainda sem o saber, Lurdes começa a preferir o real transfigurado ou autonomizado pela palavra e, por isso, espera que esta produza efeitos imediatos à sua volta, através de uma recetividade ao seu discurso que lhe certifique a constatação do seu poder verbalizador, não só ao nível da mestria no manejo da língua, mas também ao da sua força comunicante, garantindo-lhe uma parceria dialogante que a possa salvar da solidão:

(...) Quando o real lhe surgia vivo, independente da camada de compreensibilidade em que o envolvera, impenetrável, nem sequer o constatava, inabalada. Doía-lhe sim, de forma vaga, que a interferência não fosse facto, logo ali. Porque a sua sabedoria era o que tinha para dar, a partilha da sua liberdade, identidade e fruto da sua solidão. E a solidão partilhada não mais é. (LC:22-23)

O excerto é interessante pela forma como aponta para a coexistência de duas realidades: a do real imediato, a que Lurdes fica indiferente, e a realidade latente na sua cachoeira de palavra com que ela exprime a consciência que tem desse real, e que ela quer ver corporizada e atuante sobre esse outro real. Será talvez a sua inexperiência a determinar ainda essa ineficácia que, apesar de tudo, lhe dói. Curiosamente, o conto onde Lurdes é protagonista é escrito sob a égide de uma epígrafe de Hamidou Kane<sup>142</sup>, que sugere a necessidade de trazer à luz os domínios escondidos da consciência:

Mon Dieu, vous avez voulu que vos créatures vivent sous la coquille de l'apparence. La vérité les noierait. Mais, Seigneur de vérité, vous savez que l'apparence prolifère et durcit. Seigneur, préservez-nous de l'exil derrière l'apparence.

Posteriormente, o romance *Maina Mendes* reforçará o tema do poder germinador de realidade que a palavra possui, ainda que silenciosa e íntima. Instada pela mãe a ler alto, mas recusando-se terminantemente a fazê-lo, Maina “repete sem rumor e dentro sons que fazem presentes coisas” (MM:48), numa interessante sugestão de produção imagética associada à palavra e corporizada nela. Quanto a Doroteia, personagem escritora de *Missa in Albis*, esta irmana-se a Sara, também escritora, no mesmo “amor

---

<sup>142</sup> Escritor senegalês nascido em 1928. Ganhou especial notoriedade com o romance autobiográfico *L'aventure ambiguë*, com o qual obteve o Grande Prémio Literário da África Negra, em 1962.

da palavra enquanto fatora de realidade” (MA:172) e também ela sofre de um “vício que contamina”: o de “fazer e desfazer enredos”, inventar coisas “demasiado improváveis”, contar “passos tão de milagre ou tenebrosos”, levando a invenção a superar a realidade e até as memórias mais enraizadas (MA: 45 e 50). É curiosa a interrogação lançada por Doroteia a Martim, ele que, escrevendo também, prefere retratar ou reproduzir a realidade, atendo-se aos “factos e à reprodução dos relatos”: “Se tudo devém escrínio, onde está a joia?” (MA:45). Doroteia parece sugerir que o mais precioso da arte de escrever não está na transposição da vida para os textos, na “desenvoltura retrateira” (CP:89) que Elisa de *Casas Pardas* também abomina, mas reside no poder performativo da língua e na sua capacidade de, por si só, engendrar mundos, acreditando que a palavra contém em si mesma, pelo potencial imagético que lhe é inerente, um poder propulsor de realidade.

Esta disposição criativa que leva a fantasiar mundos constitui para Schlegel a «invenção artística» e é interpretada por Fernando Guimarães, embora esta interpretação seja feita no âmbito da poesia, como o fenómeno em que “A imagem, entendida como forma de apropriação do mundo, fica a oscilar entre a sua apresentação e a sua modificação” (Guimarães, 2007:15). Trata-se aqui de ativar a dimensão transfiguradora da linguagem ao serviço da criação de uma outra esfera do real, acima ou além da realidade comum, em que se passa “da representação para a apresentação”, aquilo que Paul Klee traduziu numa frase como “«a imagem não reproduz o visível; torna-se visível»” (Klee, *apud* Guimarães: *ibidem*). Não estando em causa, nesta abordagem a MVC, o texto poético, mas o ficcional, esta forma de encarar a linguagem na sua dimensão criativa parece, ainda assim, devedora destas noções no sentido em que elas remetem para um poder performativo autónomo em que a palavra, oral ou escrita, cria uma superfície verbal onde se ouve ou se lê um mundo que, ao contrário do mundo físico concreto, se apresenta como visível pelo simples ato de imaginar e, segundo defende Doroteia, é bem mais precioso e interessante do que aquele.

A joia de que fala Doroteia estará então na qualidade e no valor artístico dessa invenção/simulação, e no poder que esta tem de se fazer preferir à realidade. Trata-se aqui de valorizar a possibilidade de um *outrar-se* através da palavra, de criar uma outra realidade tanto mais apreciada quanto se sabe que ela corresponde apenas a um trabalho de invenção e a um manejo ágil da palavra e das suas potencialidades ontológicas/antropogénicas. Pode assistir-se, assim, a uma curiosa inversão de estatuto

em que ficam criadas as condições para se acreditar que a simulação suplanta a realidade e em que facilmente se pode sugerir que não é a arte que imita a vida mas o contrário. Irene escarpeliza o tema, a propósito da lenda de S. Cristóvão. Como o santo, que sem o saber carregou Cristo aos ombros na figura de uma criança que lhe pesava cada vez mais, também ela se sente “carregar” Raquel, sua filha adotiva, que “pesa, pesa”. O bastão do santo é, no caso de Irene, o cabo do espanador, e ela ri-se dessa encenação:

Irene, um espanador na mão, pôs-se a reflectir Cristóvão como quem escreve: como são patéticas as pessoas canhestras no desempenho de si próprias, a máscara, que é o rosto, às três pancadas. Fazem trejeitos e momices que não vão com os ditos, sacodem o cabelo quando não têm melena para tal, põem a mão no queixo para reflectir e parecem um mutilado com um transplante fixo. Quando estão de facto a tentar dizer-se, a ser sedutoras, a reflectir, a ser simpáticas e atentas. Irene tinha repulsa, mas também dó, dessa incompetência, dessa falta de graça na apresentação de si. Até os silenciosos que inquietam na severidade social e que não estão de facto a pensar em nada, mas parece. Ou os desabridos, apenas assustadiços se lhes era dirigida uma boa palavra. E tu, e tu, Irene, como é que eu apareço? Não era nada peca, Irene, não sou não. E às vezes tão viva e gárrula. Mas se às vezes pareço isso, é o que conta. (...) Cristóvão, o carregador. Como o santo o fora do menino. Irene ri, repete-se. Com a minha idade, o carregador. A discorrer alto, e retórico como num monólogo datado. (ICS:101)

Entre a verdade e o fazer de conta, Irene não tem dúvidas e claramente prefere a performance à realidade porque acha aquela mais autêntica e competente, vincando uma predileção pela máscara, pela condição de “títere” (ICS:162), pelo fingimento. Facilmente se impõe convocar aqui a teoria do fingimento pessoano que o processo heteronímico tão bem consubstanciou. A propósito desta teoria e do paradoxo da Literatura que ela legitima, António José Saraiva diz o seguinte:

Realidade sem Fingimento não é Literatura, porque a Realidade sozinha não fala nem finge. Para haver Literatura é preciso que haja duas coisas distintas: a que é fingida e o Fingimento dela.

Fingimento sem Realidade não é Realidade nem Fingimento, porque só se pode fingir uma coisa diferente da fingida. O Poeta só finge quando sabe que finge outra coisa. Quando finge sem saber que finge é porque julga que não finge, e quem julga que não finge, não finge mesmo. (...) O Poeta que não finge não é fingidor, mas só fingido. (Saraiva, 1974:13-14)

Ora, é esse saber-se, e preferir-se, fingido, que caracteriza as personagens de Maria Velho da Costa, aliando-se à convicção de Bertolt Brecht, que defendia que “Mostrar é mais do que ser” (Brecht, 1957:107). Curiosamente, num ensaio sobre Brecht, Roland Barthes invoca essa capacidade que tinha o dramaturgo de contornar a

representação da realidade sem no entanto a anular, pela prática sismológica da “secousse”:

(...) L’œuvre de Brecht vise à élaborer une pratique de la secousse (non de la subversion : la secousse est beaucoup plus «réaliste» que la subversion) ; l’art critique est celui qui ouvre une crise (...); c’est un art épique qui discontinue les tissus de paroles, éloigne la représentation sans l’annuler. (Barthes, 1984 :260)

Também Henry James preferiu a verdade da mente, ou seja, uma “«credulidade conscientemente cultivada»” à verdade da realidade empírica, a dissimulação ao genuíno, que não é mais do que uma “credulidade sem arte nem medida” (James *apud* Mannoni, 1977:83). Ciente embora de que qualquer exercício de composição ou de seleção artística falsifica a vida e de que toda a ficção requer uma elaborada retórica de dissimulação, a sua preferência vai para “an intensity of the illusion that genuine life has been presented” (James, *apud* Booth, 1961:44). Ora, para Mannoni, a “credulidade conscientemente cultivada não é uma credulidade, é, pelas convenções, pelo simbólico, uma espécie de reconquista do imaginário” que só se pode encontrar ao lado do agenciamento do sonho, ou seja, “recriando artificialmente a confusão, supostamente original, entre o real e o imaginário” (Mannoni, 1977:83).

Estas reflexões, apresentadas embora no âmbito de um ensaio sobre teatro, “A Ilusão cômica ou o teatro do ponto de vista do imaginário”, ganham aqui pertinência pela aproximação que se tem vindo a fazer entre a ficção de Maria Velho e o universo teatral, pela sua natureza de jogo e de artifício que, no entanto, constantemente baralha as fronteiras entre a verdade e a simulação. Mannoni invoca aqui a conceção mallarmiana de que o lugar do imaginário é o “Ego do narcisismo, o lugar dos reflexos e das identificações (...) da manifestação de qualquer personagem e de qualquer figuração”, território bem conhecido de romancistas e de dramaturgos (*idem*:87), onde se situaria o único teatro, “«protótipo do resto»”, o teatro “«do nosso espírito»” (Mallarmé *apud* Mannoni, *ibidem*). Esta conceção, como já se viu, alimenta também algumas configurações enunciativas de MVC emanadas a partir do seu *hortus inclusus*.

Virgínia Woolf vai mais longe ao acreditar que *nada efetivamente aconteceu até ter sido contado*<sup>143</sup>. Esta posição determina a convicção de que a ficção se impõe como

---

<sup>143</sup> A frase “Nothing has really happened until it has been described” foi dita a um amigo de infância, Nigel Nicolson, acompanhada do conselho: “So you must write many letters to your family and friends and keep a diary”. Nigel Nicholson (2001), *Virgínia Woolf*, London, Phoenix, p.2.

um aval de realidade, e de que a efabulação se torna caminho de acesso à verdadeira vida e a uma mais-valia de conhecimento. Habituada a deixar fluir o seu discurso em permanente “stream of consciousness”, Woolf terá encarado esse processo como uma via de acesso à realidade do mundo envolvente pelo facto de se tratar de uma experiência em que, como interpreta Dorothy Richardson, se deixa que “a stranger in the form of contemplated reality” ganhe o direito a dizer-se (Richardson, *apud* Booth, 1961:54).

Ora, os romances de Maria Velho da Costa filiam-se nesta convicção, e prolongam a este nível a tradição modernista, trilhando, afinal, o percurso daquela que é uma das suas afinidades eletivas, e exercitando uma das teses apresentadas numa das crónicas de *O Mapa Cor de Rosa*, a de que “narrar é saber de mais” (MCR:61). Em *Missa in Albis*, a mesma ideia é apresentada pela voz de um enunciador incógnito, ao assumir a arte de narrar como revelação (MA:348) e manifestação de um saber supremo: Enlutece: pode deixar de lado a tentação da escrita enquanto sabedoria extrema ou sabedoria dos extremos (MA:349).

É de uma tentação irresistível que se trata, então. MVC é impulsionada a criar realidade através da ficção, construindo com a língua um novo território, um terreno alheio onde se instalará, pelo impulso imaginativo (ou alucinatório) e pela força germinadora do verbo, um mundo já não apenas credível, ou verosímil, mas acontecido de facto na linguagem, ou por obra do discurso. É essa convicção que se sustenta numa das crónicas de *O Mapa Cor de Rosa*:

Porque se escreve sempre em terra alheia, em língua que não é mãe, assim de entre amante e madrastra. **Alucinando vozes e casos que passam a ser ouvidas e acontecidos**<sup>144</sup>. Às vezes com tal vigor que farão e desfarão quem ainda nem nasceu. Porquê, para quê, para quem? A resposta talvez seja antes – como. Como quem se alimenta do que derrama, e os fluidos do corpo são tantos, da hemorragia à urina para fazer leites, a metáfora escorre. (MCR:139)

Fica clara, nesta citação, a convicção no poder fautor de realidade que a palavra comporta, embora não devam ser esquecidas duas circunstâncias que necessariamente enformam e contextualizam este parecer: por um lado, pesa o facto de a escrita desta crónica estar condicionada à circunstância de a sua autora estar, com efeito, fisicamente, em terra alheia, dado que as crónicas de *O Mapa Cor de Rosa* foram escritas em

---

<sup>144</sup> Destacados meus.

Inglaterra<sup>145</sup>; por outro lado, deve ainda considerar-se que cada escritor, em última instância, ao manejar a língua e ao fabricar com ela (ou ao deixar que ela fabrique) novos mundos, terá sempre a sensação de estranheza por entrar em território ainda a explorar, portanto, um território *outro*.

Denis Huisman considera que toda a arte comporta uma *homo additus naturae*. Assim sendo, para que a arte fosse de facto realista, seria necessário suprimir o autor, pois, “Ce n’est pas la réalité pure, mais une réalité revue et corrigée par l’homme qui se fait jour dans et par l’Art” (Huisman, 1977:64). Esta ideia não retira, porém, verdade às obras : “Au fond, que l’on dise de l’Art qu’il est transposition ou symbolisation, évacion ou dépassement, peu importe. C’est toujours le passage d’une réalité vulgaire à un monde surréel qu’il instaure dans une existence autonome” (*idem*:65). A sensação de território alheio em que MVC se sente imergir pela escrita, mas também a antropofagia que o ato escrevente consubstancia encontram eco no contraponto que Huisman estabelece entre as teorias de Platão e de Aristóteles sobre a arte:

Chez Platon, l’art est découverte par réminiscence de connaissances antérieurement acquises par la participation aux idées. Chez Aristote, au contraire, l’art est PRODUCTION créatrice de formes nouvelles et dont aucune n’a pu être antérieurement connue de celui qui la crée. (*idem*:22)

Estas duas conceções sugerem a Huisman que o modelo da arte não poderá, então, ser procurado na realidade atual ou na contingência do eterno presente, pois o Belo é superior à realidade. Aristóteles teria sido, então, “plus platonicien que Platon, et, poussée à la limite, sa thèse s’assimilera aux prolégomènes de toute esthétique future ; LA POÉSIE EST PLUS VRAIE QUE L’HISTOIRE” (*ibidem*). Trabalhando sobre “vozes e casos alucinados” que pela escrita se tornam “ouvidas e acontecidos”, Maria Velho da Costa fará também uma síntese das duas filosofias, colocando-se ao serviço de uma “eficácia criadora”, para usar uma expressão de António José Saraiva. Para este crítico literário, “a Ideia é um instrumento para criar a realidade literária e (...) portanto é indiferente que ela seja verdadeira ou falsa no ponto de partida. Em literatura,

---

<sup>145</sup> Leia-se, a propósito, o artigo de Ana Paula Coutinho sobre estas crónicas e sobre a forma como, através delas, se pode compreender melhor o quadro enunciativo do escritor deslocado do seu país. Cf. “Outras ‘Cartas de Londres’: *O Mapa Cor de Rosa* de Maria Velho da Costa (Contributos para uma cartografia enunciativa de escritores em ‘passagem de estar’”, *Cadernos de Literatura Comparada*, nº 24/25, “Deslocações Criativas”, junho-dezembro de 2011, Porto, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, pp. 47-67.

o que importa são os resultados”. Assim sendo, “Em literatura tudo é verdadeiro desde que seja *literariamente* real” (Saraiva, 1984:84).

Alexis Tadié, que se tem dedicado ao fenómeno da criação literária, partilha desta opinião. Atribuindo à ficção uma dimensão cognitiva e o mesmo poder de estremecimento de que falava Barthes, considera desajustado aplicar à ficção critérios de verdade, uma vez que quer a ficção quer a verdade se podem irmanar na sua qualidade de coisa construída, bastará ter em conta a variação de perceção que diferentes contextos históricos operam sobre a compreensão do mundo (Tadié, s/d:16). Assim sendo, entende que a ficção tem de ser encarada como independente da linguagem que a sustenta por entender que a ficcionalidade não depende de uma semântica, antes tem de ser equacionada em termos de uma dimensão pragmática que coloca em jogo não a significação dos enunciados mas os seus usos, os seus efeitos de sentido e as suas relações contextuais, no que representa também uma aproximação às ideias expressas por François Flahault e Nathalie Heinich, já apresentadas. Assim, esclarece:

En ce sens, la fiction ne s’oppose pas à la vérité, mais procède d’une pratique langagière et cognitive indépendante d’une relation de vérité ou de fausseté. On peut bien entendu envisager des règles de fiction, on peut créer des conventions, mais elles sont nécessairement séparées des règles de langage et de leur rapport au monde. (*ibidem*)

Em *Missa in Albis*, e a propósito da escrita a que se dedicava, Sara afirma a Salvador que “só lhe tinha acontecido quem ela tinha inventado” (MA:168), numa confirmação da tese que apresentara no início do livro a Martim, outra das personagens escritoras do romance:

Se um dia alguém contar tudo isto não será de confiar nem de crer, Sara. Isso significa que tu não crês. Conta tu. **Se contasses, acreditavas.**<sup>146</sup>  
Não é verdade que eu não creia em nada. Estava sentado diante da janela do meu quarto que dá para a ría e ouvi um carro de bois que chiava. Levantei a cabeça, escrevia-te, e vi dois pássaros que caíram juntos na água. Nisso eu acredito, embora me dê medo e melancolia, não vieram à tona mais. (MA:33)

Sara revela aqui a necessidade de uma entrega/identificação absoluta do escritor ao universo narrado que deve implicar a força de uma fé. A crença na verdade do que se inventa não consente brechas por onde se possa infiltrar a verdade do real e talvez seja

---

<sup>146</sup> Destacados meus.

essa a sabedoria que Martim ainda não domina. Virgínia Woolf, como Sara, tinha essa noção bem presente:

For though both truths are genuine, they are antagonistic; let them meet and they destroy each other. Let it be fact, one feels, or let it be fiction; the imagination will not serve under two masters simultaneously.

(...)

Truth of fact and truth of fiction are incompatible. (Woolf, 1967:234)

Martim, esse, atém-se aos factos e neles deposita toda a sua confiança, fazendo deles a base dos seus relatos. Avesso aos artifícios da invenção e do adorno, ainda assim dispõe-se a contar o que diz ter realmente acontecido, mesmo sem ter presenciado os factos, num exemplo da paródia em que se constituem algumas passagens deste romance: “Eu não fui convidado para a boda de Teodora, nem havia que ser. Soube esse dia de Sara, semanas depois de Simão, anos depois de Aleixo Garcia. E só quero contar o que se passou de facto, o que não requer qualquer enfeite” (MA:186). A propósito da morte de Sara, Martim fará uma perturbante confissão onde se equacionam alguns dos processos ficcionais, num interessante exercício de autorreferencialidade:

Desisto do meu intento e dos artifícios que usei para suavizar-me um desfecho incompreensível: Sara morreu de uma doença maligna, Sara morreu sem nenhum sinal de Fé. **Usei-me na terceira pessoa** no exame de Latim; reproduzi como ouvinte-narrador conversas em que fui elocutor (o encontro com Baltazar no voo de Madrid, o com Aleixo), narrei impessoalmente a via sacra do torturado por **Saul Mendes que me alucinei**, os interiores e o monólogo da casa de Simão. Avantagei-me até perder a noção do **sofrimento real que manipulava. Recreação tenebrosa. Nunca mais tentarei sequer numa carta a invenção do real pela sua mímica. Que aviltamento, o ficcionar.** (MA:453)<sup>147</sup>

Ao questionar o fazer ficcional, Martim parodia os romancistas e a presunção que alguns deles terão em arvorar-se em “pedagogos, da literatura ou da ética cívica”, num exercício compensatório de uma vida pessoal solitária e triste. A sua reflexão é também uma espécie de *requiem* pelo romance, entrado em degenerescência e reduzido a alguns “lampejos da extinção” e que, ainda assim, vêm “dos subcontinentes onde a Informática e os media tardam ou entram em conflito com poderosas culturas arcaicas, que resistem”. (MA:454). Contudo, a escrita pode sempre revestir outras formas:

Tornei-me porém mais *experto*: há a escrita, a eterna severidade do Rosto que se fez Verbo. **Mas romancear?** Devia ter dito a Sara e às nossas taras novelescas:

---

<sup>147</sup> Destacados meus.



‘Acaba logo, acaba,  
o teu triste romax,  
qu’ô qu’en mal sino nace  
mal sino o seguirá.’ (MA:454)<sup>148</sup>

Pela voz de Martim, a ficção aparece aqui sob um signo funesto, como uma espécie de território de risco para o seu criador, fornecendo o mote para a assunção de uma ambivalência que se tratará a seguir. Persistindo na ideia, mais interrogada e autoirónica do que convictamente assumida, de que o romancear “é trabalho (trabalho?) que não traz alegria nem virtude. Sobretudo assim, colado e descolado do que foi deveras” (MA:455), Martim terá de acabar a sua versão da história de Sara, e afirma o seu desconhecimento dos factos em jeito de humilde confissão: “Quando comecei, eu não sabia o que se passara durante e depois da Extrema-Unção de Sara.” (MA:455). Assumida que está a disposição de não mais inventar, o relato sobre as últimas horas de Sara será produzido, então, mediante as informações que recebeu de Aleixo. Ainda assim, Martim faz questão de caucionar a verdade da sua versão da história, num desconcertante desabafo autoirónico: “É isto que eu estou a modificar para verdade do relato transido de Aleixo Garcia” (MA:458-459). Este narrador-autor-personagem estará, no fundo, a movimentar as regras da ficção, fazendo a mesma coisa que a autora empírica deste romance tinha como prática, e que expõe na crónica “POST-SCRIPTUM”, de *O Mapa Cor de Rosa*: “Contada uma história o dever cumpre-se, *disfarçada a vida*. Foi uma história que me foi contada, não bem assim, ficção obriga a ficcionar” (MCR:176).

Poder-se-ia acrescentar, neste caso, que a criatividade obriga a criar, convocando novamente Aristóteles e a sua ideia de que a criatividade do poeta não se manifesta exatamente ao nível das palavras ou dos versos, mas ao nível da ficção, ou seja da arquitetura de um enredo: “Le poète (...) doit plutôt être artisan d’histoires que de vers, puisque c’est par la fiction qu’il est poète, et que ce qu’il feint ce sont des actions” (Aristóteles, *apud* Genette, 1991:17). Tendo em conta a formulação aristotélica, Gérard Genette explica que, desse ponto de vista, ficcionar “c’est sortir du champ ordinaire de l’exercice du langage, marqué par les soucis de vérité ou de persuasion qui commandent les règles de la communication et la déontologie du discours” (*idem* :19), marcando-se dessa forma uma distinção entre ficção e dicção. Lembra ainda que, de acordo com essa formulação, e tal como muitos têm vindo a repetir,

---

<sup>148</sup> Destacados meus.

(...) l'énoncé de fiction n'est ni vrai ni faux (mais seulement aurait dit Aristote, «possible»), ou est à la fois vrai et faux: il est au-delà ou en deçà du vrai et du faux, et le contrat paradoxal d'irresponsabilité réciproque qu'il noue avec son récepteur est un parfait emblème du fameux désintéressement esthétique. Si donc il existe un et un seul moyen pour le langage de se faire à coup sûr œuvre d'art, ce moyen est sans doute bien la fiction. (*idem* :20)

Genette denunciará, contudo, a estreiteza insuportável desta posição aristotélica que desconsidera outros géneros, nomeadamente o lírico e o dramático, mas guardará dela a matéria que lhe permitirá distinguir a dicção como uma não-ficção, pelo facto de, como se mostrou atrás, esta última se impor essencialmente pelas suas características formais (*idem*:31). Ora, como já se viu, um dos atributos de Maria Velho da Costa é exatamente a forma como nos seus textos ficção e dicção se entrelaçam, movimentando um imbricado e polifónico sistema enunciativo que origina um *género friccional*, sem que daí advenha, muito pelo contrário, a perda de estatuto artístico dos textos. Aqui se entrelaçam uma colocação subjetiva (e intersubjetiva) do discurso, e o domínio da terceira pessoa, do indeterminado que caracteriza a história, de acordo com a formulação de Émile Benveniste (s/d). Estivesse Martim mais ciente desta possibilidade simbiótica entre discursos e entre as esferas do real e do ficcionado, e não se colocaria tantas reservas. Afinal, apetece perguntar como Virgínia Woolf «O que é a realidade? E quem são os seus juízes?» e afirmar que uma personagem real não é a que se parece com uma personagem viva, mas a que tem o poder de fazer pensar não só em si mesma mas em tudo aquilo que se é capaz de ver através dela:

(...) There is hardly any subject of human experience that is left out of *War and Peace* it seems to me. And in all these novels all these great novelists have brought us to see whatever they wish us to see through some character. Otherwise, they would not be novelists; but poets, historians, or pamphleteers. (Woolf, 1968:325-326)

A questão da representação da realidade na ficção, ou na arte em geral, tem vindo a suscitar várias abordagens. Pela afinidade que representa com a forma como MVC fala do mundo, cabe aqui uma referência a Günther Anders e à forma como este encarava o trabalho de Kafka e a sua representação do real. Considerando-o um «fabuliste réaliste» por colocar o seu objeto numa atitude artificial e experimental e, a partir daí, sondar os segredos da realidade, Anders achava que a partir dessa deformação ou caricatura da realidade objetiva surgia “«un constat de la forme», véritable outil de

connaissance”. Ora, este autor conclui que “si l’allure de l’expérience n’est pas «réaliste», car le fabuliste ne prétend pas décrire ce qu’il voit, son résultat, lui, l’est indéniablement” (Anders, *apud* Sarrazac, 2005:176).

Sara e Doroteia não se deixam afetar pelos escrúpulos que torturam Martim, no seu perturbante afã de tatear realidade e invenção. Pelo contrário, assumem construir realidades a partir da efabulação, considerando que o conto se impõe como fator de realidade e que, nessa qualidade, confere ao inventor do conto um poder criador de mundos. *Missa in Albis* é bem, nesse aspeto, uma espécie de laboratório onde se testa esse poder, exibindo, através da proliferação de narradores-autores-personagens, o processo de fabricação das histórias e a caução de realidade que cada versão reivindica. Doroteia é a escritora que “quer fazer ver” (MA:284), entregando-se à escrita com afinco e regalando-se na companhia dos seres que cria ao longo dos seus “dias-páginas” (MA:317). Para ela, “Contar é mimar” (MA:319) concedendo à ficção o seu quinhão de representatividade, e é assim que, a propósito de Clotilde, uma antiga criada da casa de Sara, tida por efabuladora e trapaceira, reflete sobre os méritos da efabulação e considera Clotilde “Boa mestra!”, lembrando a garridice com que esta fundia realidade e ficção ao dizer-lhe: “Ora adeus, pois não é todo o viver um conto onde somos contados?” (MA:178). Lembrando os contos dessa criada, Doroteia afirma:

Com o filho do patrão todo o criado é mensageiro da dúvida, iniciador da suspeita que está na origem do conto. Que o conto não é registo, nem os Evangelhos, mas sempre revelação de um poder sobre a paternidade. Xerazade conservou a cabeça adornada das lendas que o Sultão não podia saber. (MA:181)

Inconscientemente, Clotilde teria interiorizado a perceção de que a palavra, quando dita com convicção, faz histórias, e que a efabulação e o fazer de conta eram, afinal, parte integrante do quotidiano, confirmando a análise de Roland Barthes: “la vie ne fait jamais qu’imiter le livre, et ce livre lui-même n’est qu’un tissu de signes, imitation perdue, infiniment reculée” (Barthes, 1984 :68). A questão terá também interessado o romancista vitoriano Anthony Trollope, o que o levou a afirmar: “In our lives we are always weaving novels” (Trollope, 1968:133). Esta tese será, aliás, trabalhada em *O Livro do Meio*, ativando a temática das relações entre a arte e a vida, questão que, como se verá a seguir, é cara a Maria Velho da Costa: “E eu não creio que a vida tenha de dar de comer à arte e mais bem o contrário” (LM:153).

Atrás de um conto há sempre a voz que o produziu e, dependendo da força e da convicção dessa voz, o conto vingará e impor-se-á, iludindo que, frequentemente, “(...) a story – its persons and places, its deeds and disappointments – may be nothing more than the voice that tells it” (Stephen Ross,1979:300). A conceção de real apresenta-se, assim, sempre dependente das vivências e das ideias de quem cria e será sempre exposta nos termos e suportes de cada linguagem artística, qualquer que ela seja. Veja-se, por exemplo, o que defendia, sobre este tema, o pintor Mark Rothko:

(...) A arte também cria, em diferentes momentos, as ideias de real que o artista, sendo um homem da sua época, necessariamente herda, desenvolve e considera válidas, acompanhando o que sucede com os outros homens intelectualmente atentos ao seu tempo. A linguagem dele, que é o seu meio plástico, ajustar-se-á também à possibilidade de manifestar essas ideias nas suas possibilidades mais coerentes. Assim, o real do artista reflecte a compreensão do seu tempo, mesmo quando as suas criações moldam essa compreensão. (Rothko, 2007:83)

No texto apresentado no Primeiro Congresso dos Escritores Portugueses, a que MVC deu o título “Subsídio para uma restauração do corpo da língua”, a autora alude ao momento em que se tornou clara para si a potencialidade da ficção:

Do ler histórias ao contá-las há um passo que ratifica para sempre uma convicção perigosíssima – a realidade que nos dizem pode ser falseada. É preciso estar atento. Pela prática da leitura e escrita sem suportes sociais imediatos ratificadores, eu soube então, definitiva embora informemente, que a realidade *dada* se pode modificar. Isto é, tendo como firme posição infantil a perplexidade perante códigos dissonantes, suspeitei de vez que não só havia de haver outros, como que era possível criá-los. (C:80)

Esta perceção parece conduzir a escritora a uma forte convicção não apenas nas capacidades transformadoras da palavra, mas também na possibilidade que esta tem de transformar a “realidade *dada*”, criando e integrando outros códigos e outras formas de dizer e, nesse movimento, criando também outros mundos através de outras imagens verbais e de outras formas de ver. Sobressai, então, desta passagem o poder transformador da palavra, capaz de criar outras realidades apenas pela movimentação da dissonância face a determinados códigos estabelecidos ou comumente aceites.

Doroteia conhece e maneja o poder fator de realidade que a palavra comporta. Amante dos contos, conhecendo o seu potencial mas às vezes temendo-os pela fronteira difusa que se pode estabelecer entre eles e a realidade, Doroteia coloca-se numa posição defensiva face às histórias dos outros, como se depreende deste excerto, que se segue aos comentários de Sara sobre a sua própria morte: “Então eu tive a suspeita, a esperança,

de que ela ficcionasse tudo aquilo como eu enchia páginas afincadamente e me enchia de páginas para desbravar uma voz, sendo tanto o silêncio da nossa infância, a mudez de que havíamos disposto” (MA:416). Aleixo, marido de Sara e habituado à veemência das suas histórias, partilha deste conhecimento sobre o potencial ilusório do conto e busca proteção nesse conhecimento, numa altura em que Sara está já moribunda: “Já doía pouco. Eu queria que ela alucinasse a morte como lhe tinham alucinado nascenças” (MA:432). Também Xavier, o presumível pai de Sara, afirmará que “há sentimentos que os livros forjam” (MA:255), consentindo à palavra escrita um potencial germinador de vivências.

Tida como criadora perigosa (MA:258) de contos, Sara suscita sempre a reserva de Martim, preso ao chão de uma realidade cuja transposição para a arte ele só admite na condição de esta ser relato autêntico do factual. Por isso, protesta perante Sara quando ela, tentando iludir a própria realidade da sua vida, desmonta o processo de construção de um filme, fazendo ressaltar a sua condição de múltipla figuralidade onde até o contraditório e o inverosímil são consentidos e irrelevantes tendo em conta a sua natureza *fabricada*. O excerto é uma das muitas situações de *mise en abyme* trabalhadas em *Missa in Albis*, quer em termos da história de vida de Sara, quer em termos da própria textualização em que assenta o romance:

Ocorre-me *Rashômon*, um filme japonês que vi com Sara e que a deixou excitadíssima: sob uma toalha de chuva torrencial que se adivinha quente pelos trajes leves, uma história arcaica, a de um crime e de um coito ilícito, é contada em várias versões. E a verdade é que este crime e este coito *não foram!*, concluía Sara triunfante, num daqueles rasgos de interpretação impressionista que lhe davam boas notas nas literaturas do curso, ainda muito pouco rigorosas. *Não foram*, sublinhava, essa é a única variante que nos é dada pelo filme e que *é* o filme. Uma multiplicidade de imagens contraditórias torna-se irrelevante porque todas elas são construídas diante, adiante da câmara. Então o único propósito é esse: denegar que mesmo o que é visto possa ser. Eram os abstrusos propósitos de Sara, que não sabia nada de cinema, embora fosse cinéfila, como toda a nossa geração sem televisores. Eu protestei dizendo que há realidades que não são diante de câmaras. ‘Ah, mas são sempre vistas e ouvidas, uma multiplicidade de distorções possíveis. E mais: Não viste a toalha de chuva? É para te lembrar que há uma cortina de ribalta, um vidro de projectar e uma tela entre nós e aquilo.’ Modestamente respondi-lhe, ‘No Japão chove muito’. Só a minha pacatez céptica a desarmava. (...)

Que queria Sara negar? A realidade, creio, a sua realidade. Adianto-me, precipito-me a explicar. (MA:259)

É curioso verificar como estas duas posições, defendidas aqui por Sara e Martim, corporizam uma relação de forças que percorre toda a obra de MVC. Aqui se vinca a ideia de que a realidade é um conceito movente e de que até as realidades vistas e ouvidas podem ser sujeitas às distorções de quem vê e ouve. Ao tentar criar para si

própria um chão de segurança onde pudesse assentar a ideia de que a sua realidade também era uma distorção, Sara faz questão de frisar que a realidade pode ser (des/res)construída a partir de diferentes perspetivas, no que é, afinal, em nota marcadamente autorreferencial, a tese que percorre o romance *Missa in Albis*. Conhecedora dos processos de engendrar enredos, Sara usa esse conhecimento para se autoprotoger, mostrando a Martim o suporte da ficcionalidade e o processo de construção que lhe subjaz, querendo veicular a ideia de que mesmo aquilo que está perante os olhos pode *não ser*. Sara combate assim o medo perante a *credibilidade do conto* e tenta, no mesmo movimento, abalar também a própria credibilidade da realidade, afastando o espectro do incesto que paira sobre a sua paternidade, num exercício de manha que Martim denunciará mais tarde:

Do fim, reconheço Sara e a sua capacidade de transformar um desaire numa apoteose temerária.

Essa manha da raposa, ou dos gatos que tanto afeiçoava, para denegar valor ou existência ao que perdia ou não podia alcançar. Doroteia diria que eu encaro a morte dela como uma espécie de birra eficaz: contra a morte do amor, contra a morte da revolução, contra a morte. (MA:453)

Note-se, nesta ambivalência que a preposição “contra” potencia, como a escrita de Maria Velho é um permanente jogo de forças entre a própria linguagem e os sentidos que ela pode sustentar. Pela forma como foi orientando a sua vida, Sara manteve, de facto, uma postura birrenta relativamente ao amor, exigindo-o e rejeitando-o com a mesma intensidade, e relativamente à revolução em que quis constituir a sua vida, num permanente estado de reformulação. Essa era, afinal, a sua forma de lutar *contra* a morte que sabia inevitável por força da leucemia de que sofria, e *contra* a qual, irreversivelmente, ela haveria de embater.

O jogo cénico em que se constitui a ficção desta autora e a exibição de figuralidade que a sustenta não são mais do que essa chamada de atenção para a “cortina de ribalta” que Sara invoca. Por outro lado, Sara havia já dito a Martim que uma vez efabulados, os casos passam a acontecidos, posição idêntica, como se viu, à que a própria Maria Velho da Costa defende na sua crónica de *O Mapa Cor de Rosa* referida atrás. Este *baralhar e dar* no jogo de relações entre a arte e a vida cria no universo literário de Maria Velho da Costa um território de reflexão e de discussão sempre ambivalente, ambíguo e tensional, de extraordinárias potencialidades criativas como se

tem dado a ver pelo rastreio das suas obras, e que Sara e Martim mais não fazem aqui do que reativar e polemizar.

## 1.2 – Das relações entre a arte e a vida

Os jogos de Sara, embora contextualizados no âmbito do ludíbrio permanente sobre as questões autorais e as categorias da narrativa a que se assiste em *Missa in Albis*, vincam a ideia de que “O artifício fictivo é erróneo, consabido demais” (MA:347) colocando novamente a tónica na natureza das relações entre a arte e a vida, naquele que se afigura como um tópico fundamental da obra de Maria Velho da Costa, e que abre para uma outra questão cuja pertinência se mostrará a seguir, a da (des)proteção do jogo ficcional.

A resposta que a escritora dá à pergunta colocada por Urbano Tavares Rodrigues não deixa dúvidas quanto à sua perceção de que arte e vida estão complexamente imbricadas numa relação tensional, e, ainda que a resposta dada possa ser entendida, como em tantos outros casos, como uma provocação autoirónica, ela é sintomática da ambivalência e da tensão que o tema representa para a autora:

- Querida Fátima, qual é o jogo em que mais te divertes e em que mais sofres? A literatura ou a vida?

- Querido Urbano, vejo pela pergunta que tu distingues esses jogos todos. Bem hajás. Eu ainda não consegui chegar a essa sageza.<sup>149</sup>

O tema é abertamente exposto sobretudo nos últimos romances da autora. Em *Irene ou o Contrato Social*, a frase “A arte não é nada à vida” surge como em constatação da indiferença ou da distância entre o que a arte proclama e o que a realidade empírica oferece. Veja-se este excerto a propósito da forma como Orlando encara a morte de Hannah:

Hannah morreu de madrugada.

(...) A verdade é que desde que Hannah deixara de a reconhecer nunca mais parara no quarto, o que era sadio susto que ninguém contrariava. Eu sentava-me lá a ler e a ouvir música, o *Requiem de Berlim*, que ela amara tanto, *Vê como hão-de morrer contigo as ervas e as bestas*. O canário-flauta, cor de fogo, que Rolf lhe oferecera e a que Hannah, com esforço de

---

<sup>149</sup> Urbano Tavares Rodrigues, “Contra-senha”, *Textos e Pretextos*, loc. cit. p.44.

concentração, chamava *folha, Blatt*, trina a aos *tremolos* e aos violinos. As violetas-africanas e a begónia *Rex floriam*, túmidas, implacáveis a qualquer *Lacrimosa. Dies illae*. Maina ressonava.  
A arte não é nada à vida. (ICS:173-174)

Orlando denuncia aqui uma clara distinção entre os mundos da arte e os da vida e, mais do que vincando a ausência de qualquer diálogo ou similitude entre eles, faz notar que há uma espécie de cruel afrontamento entre os dois. O canário e Maina, bem como as violetas e as begónias participam duma outra realidade que não a cantada pelo *Requiem de Berlim*, por isso não acompanharão a degenerescência de Hannah, nem se compadecerão dela, antes farão um movimento inverso, exibindo-se em distante e pujante vitalidade. A verdade cantada pelo *Requiem* é, portanto, desfasada da vida real e não lhe é nada, porque anuncia uma realidade oposta.

Esta amarga constatação mereceu destaque na contracapa do romance e, por si só, é elucidativa da importância que o tema terá para a sua autora. Note-se, aliás, que a frase “A arte não é nada à vida” terá resultado de uma gralha tipográfica<sup>150</sup>. Ora, na versão *A arte não é nada a vida*, a frase estaria a contestar, como em resultado de uma reflexão ou discussão prévias, a ideia de que a arte era a vida, ou seja, negava que a arte fosse uma replicação da vida. Ao manter a gralha, a autora confere à frase um sentido mais cáustico: não só a arte não é a vida, como nem sequer a considera, não se ligando a ela, seja para a imitar ou para de alguma forma a influenciar.

A manutenção da gralha é uma das evidências de como o tema é gerido em relação tensa e um pouco obsidante nas obras de Maria Velho da Costa. Em *Myra*, a pintora Mafalda diz que “Só a arte é boa porque não sabe nada de nada” (M:42) o que vem reforçar o corte de relações entre a arte e a vida, introduzindo no entanto outros dados. O facto de a arte não ter em conta a vida e não querer saber dela nem, aliás, de nada, pode significar que, ao abstrair-se da vida, a arte erige-se como um mundo à parte e poderá, por isso, funcionar como um nicho protetor para os que a ela se dedicam ou nela se refugiam, o que trará implícita a ideia de que a realidade não é um sítio recomendável. Além disso, atendendo a que a frase se segue a um comentário seco e indiferente da pintora ao facto invocado por Myra de que teria sido sexualmente abusada, e a um interrogatório intensivo, mas aleatório e insensível, a afirmação ganha ainda outro teor: a arte pode ser um território bem melhor e mais acolhedor do que aquele que a presença e o relacionamento com aqueles que a praticam pode oferecer.

---

<sup>150</sup> Explicação fornecida em *O Livro do Meio* (2006), p. 15.



Mais à frente no romance, é a protagonista que reflete sobre o trânsito entre a arte e a vida, numa altura em que, novamente apanhada nas malhas do infortúnio, é arrastada até ao Porto pelos assassinos de Orlando. A vista do rio Douro transporta-a até à paisagem e às canções da sua terra natal:

O Volga, rio do Oiro, o Leste a Norte, cheio de barqueiros cantando o *basso profundo*, pela calada da noite. O temível Douro.

Myra defendia-se. *A arte não é nada à vida. À vida da merda. Ou é? E pode-se agonizar disso? Lá isso, pode-se. Gente séria, pode. Mas o que é, em arte, gente séria? Myra destrozada, quase a desfalecer, não só de desgosto mas da deleitosa visão do Porto, do Douro, uns minutos, na Ponte da Arrábida. (M:200)*

Tal como Sara, Myra tenta defender-se cortando as relações entre a arte e a vida para não se deixar afetar pela desilusão, e as suas questões não são mais do que a constatação da relação agónica, tensional e ambivalente que se cria entre as duas. A lembrança da canção natal que a vista do Douro acorda em si é demasiado dolorosa e, portanto, torna-se necessário acreditar que a arte em nada pode interferir com a vida, mesmo que a constatação dessa impotência e a conformação a ela sejam dolorosas.

A constatação das similitudes é, no entanto, demasiado evidente, seja ao nível dos exemplos fornecidos pela literatura, pela pintura ou pela escultura. E torna-se necessário destrinçar fronteiras para que a veracidade e a pungência do sofrimento de Myra se sobreponham às versões artísticas. Mas a tarefa não se afigura fácil:

Lembrou-lhe Teresa de Albuquerque, a tísica a desfalecer nos braços equívocos da prelada, a acenar a Simão Botelho, igualmente desfalecendo nos braços da proletária Mariana da galinha corada de bojo aberto. E a Teresinha, da boneca furtada por um amor simples. O amor nos livros, o amor nos filmes. O amor em arte, que governa o amor.

Não, não governa. O rosto, os olhos, as mãos e os pés, mesmo o corpo mutilado de Gabriel Orlando, entravam-lhe pelo ventre como gumes de sete espadas, enquanto se agachava abraçada ao cachaço de Rambo, ainda açaimado, no ronco do elevador, que ia ao décimo piso, e o rapaz loiro, o único que subia com eles, se ria da dor que lhe causava.

Mas gumes de sete espadas não era, é, iconografia das Madonas e *Pietàs*? Não, não era. (M:204-205)

A mesma tensão sobressai desta passagem. Tendo já tentado convencer-se da cruel indiferença da arte pela vida, Myra deixa-se novamente arrastar para a constatação não só de semelhanças entre uma e outra, mas também da relação de poder que a arte exerce sobre a vida, condicionando-a. Assim, revê-se na mesma infelicidade de Teresa e de Simão, mas também na de Mariana, do *Amor de Perdição*, ou na tristeza do amor simples de Carlitos, que rouba a boneca da montra da loja para a oferecer a Teresinha,

no filme *Aniki Bóbo*. O desabafo torna-se, pois, inevitável: “O amor em arte, que governa o amor”. O facto de se sentir aqui um trânsito de vozes, que sugere um entrelaçamento entre uma voz narrativa mais assertiva e um monólogo interior, hesitante e dilacerado de Myra, reforça ainda mais a tensão, configurando, pela construção discursiva, um esgrimir de argumentos onde se afirmam e se negam as relações entre a arte e a vida, numa dialética onde parece difícil vislumbrar consensos.

Na sua análise do romance *Irene ou o Contrato Social*, Manuel Gusmão interpreta a frase “A arte não é nada à vida”, como a afirmação de “uma negação da amálgama entre arte e vida e uma dorida denegação da teia de relações que as podem ligar” (Gusmão, 2001: 95). Não substituindo a vida, e não ensinando a viver, a arte poderá antes “ter a ver com o não saber como viver”. Nesse sentido, entende este autor, será “a partir dessa radical impotência da arte, da crítica das suas idealizações compensatórias, que podemos aceder aos seus efectivos poderes de configuração antropológica, ao seu valor transhistórico e socialmente individuante” (*ibidem*).

Ora, da mesma forma que o estatuto de realidade da ficção não reúne consensos, também a negação da relação entre a arte e a vida não recolhe unanimidade nas diferentes obras de MVC, antes se assiste nelas a uma questionação permanente que tende a denunciar a dificuldade da autora em destrinçar áreas que se afiguram como ambivalentes e interpenetráveis. A crónica “EM BRANCO”, inserida n’ *O Mapa Cor de Rosa*, inicia-se com a frase “*Imagens e palavras: esses esforços tardios para adoçar a distância que nos separa do vivido*” (MCR:207), que a autora diz ter recuperado da sua tradução de um texto escrito por Júlio Pomar para uma exposição em Paris. A frase serve-lhe de ponto de partida para abordar a “enfadonha (...) confissão da angústia do papel branco”, mas o que importa aqui ressaltar dessa crónica é o facto de nela se encarar o trabalho artístico como “um *outro* vivido, que é o da produção de sentidos” e que, quando em suporte de papel, constitui um “vivido divagado” (MCR:207). Resta à autora saber “de que ordem do vivido é isto” (MCR:208), questão que remete para uma certa permeabilidade entre os universos da arte e da vida ou, pelo menos, para a consciência de que a arte é uma outra vida, também ela verdadeira e que de alguma forma dialoga com esta. Daí que tenha sido necessário à autora adaptar a frase de Júlio Pomar de forma a vincar a convicção de que a arte faz a vida reagir, espicaçando-a: “Porque ninguém tem culpa que o artista se meta em cavalarias de *imagens e palavras*, que não *adoçam*, mas antes *atiçam* o vivido” (MCR:210). Numa crónica anterior, a distinção entre a vida da arte e a verdadeira vida

tinha já sido apontada quando, em fecho de texto, e tendo acabado de pronunciar-se sobre Jorge de Sena, a autora diz: “Voltarei a trabalho que não seja dizer os verdadeiros vivos” (MCR:178), na assunção clara de que a ficção produz uma outra vida, fabricada embora, mas igualmente pungente e credível.

Na entrevista a Tiago Bartolomeu Costa, publicada no Jornal *Público* no dia 13 de janeiro de 2013, Maria Velho da Costa distancia-se da resposta dada a Urbano Tavares Rodrigues e assume agora distinguir vida e escrita, ao contrário do que dizia acontecer, por exemplo, com Maria Gabriela Llansol:

(...) A Llansol, da primeira vez que a vi, meteu-me medo. Tinha uma relação com a escrita onde não havia distinção entre vida e escrita.

**E para si há?**

Para mim, há. Esse medo que me causou foi como se estivesse perante uma forma de santidade. (...) <sup>151</sup>

Esclarecendo o seu ponto de vista, Maria Velho da Costa distingue a “espécie de compaixão pela pessoa” que foi Fernando Pessoa e por “Aquela vitalidade toda centrada no trabalho literário”, confessando não ter, de facto, “um grande fascínio pelo Pessoa”. Camões, pelo contrário, merece-lhe o louvor pelo “vitalismo da personagem, coisa de que carece o Pessoa. (...) um gosto pela vida, que se reflecte no som, na musicalidade da palavra ou da frase”. <sup>152</sup> Vida e arte ganham, assim, para Maria Velho da Costa, um estatuto dialogante e será nessa linha que se poderão entender as palavras do Jardineiro Prodigioso, personagem do conto “A ponte de Serralves” (e interessante exemplo de intertextualidade com *O Físico Prodigioso*, de Jorge de Sena), quando reagiu à acusação feita pelo Amo de que toda a arte é torpe: “A vida é torpe (...) ...mas é a casa do sublime” (AC:39). Sendo como a vida, a arte requereria a mesma entrega e a mesma ousadia que se reconhece ao amor. Esses são, porém, exercícios que ultrapassam as limitações das categorizações estéticas a que o Amo circunscreve a atividade artística. O Jardineiro insiste todavia: “A arte é uma audácia de amar” (AC:39-40).

Sem serem ainda abertamente equacionadas em termos das relações entre a arte e a vida, estas questões são já afloradas em “Welwitschia Mirabilis”, um conto escrito por Maria Velho da Costa aos vinte anos e que permaneceu inédito até março de 2010, altura em que foi publicado na revista do jornal *Público*. O conto abre encimado por

---

<sup>151</sup> “Maria Velho da Costa - Uma flor no deserto”, *loc.cit.*, p. 23.

<sup>152</sup> *Ibidem*.

uma epígrafe atribuída a Simone Weil (“L’attention absolument sans mélange est prière”), e no primeiro parágrafo, em jeito de introdução, afirma-se categoricamente que a imaginação e a atenção são inimigas, esclarecendo-se: “Onde a atenção gera a adesão, a imaginação distorce e afasta. O amor entre os homens é uma atenção que persiste”<sup>153</sup>. Parece esboçar-se nestes propósitos aquilo que virá a constituir um tópico fundamental na ficção de Maria Velho da Costa, tal como sinala à autora Tiago Bartolomeu Costa que, em janeiro de 2013, e aproveitando para título da entrevista que faz à autora a sugestão dessa deslumbrante e resistente flor do deserto que dá nome ao conto, lhe lembra o seu teor:

**Lembra-se de um conto chamado *Welwitschia Mirabilis*?**

Foi uma das primeiras coisas que escrevi, quando tinha 20 anos.

**Deixou-o inédito até 2010, quando o divulgou no PÚBLICO. Queria ler-lhe um excerto, há nele uma espécie de *ars poética*, como se explicasse ao que vem. “Havia, no entanto, no essencial de Marta, algo que não adería, que não coincidia. Se aquela identidade de gostos e opiniões, acariciando certezas suas formuladas anteriormente, envaidecia, por outro lado e sem dúvida o mais pessoal, porque não excitado pela imaginação, ou pelo amor próprio, ou pela prova gratuita, cabotina, que dava aos outros, de um discernimento fora de comum, idêntico ao de uma autoridade, por outro lado, havia nela um murmúrio de real dissonância, de vago e ténue pânico, determinado exactamente por essa coincidência de gostos, de juízos. O seu entusiasmo, ao ser expresso por ele, bem mais adequadamente, parecia-lhe incompleto, distorcido.”**<sup>154</sup>

Ora, no excerto lido pelo jornalista expõe-se já um movimento simultâneo de ambivalente adesão e recusa que habita a protagonista, Marta, e como uma necessidade de claramente distinguir os domínios da realidade e os da imaginação, como o excerto seguinte também esclarece: “Marta, com medo de dar expressão gentil a uma vaga piedade interior, divagou com o arzinho sagaz que punha ao falar dos outros sobre a infantilidade, a imaturidade da mulher.”<sup>155</sup> Marta parece surgir, então, como o germen dessa distinção entre a vida empírica e a vida da imaginação. A sua não aderência e não coincidência espontâneas relativamente ao que constituem as relações humanas e, antes, a primazia dada ao que era “excitado pela imaginação” configuram já a forja de fingimento, da encenação, da *au(c)toria* em que se irá constituir posteriormente a poética de Maria

---

<sup>153</sup> “*Welwitschia Mirabilis*”, revista *Pública*, de 7 de março de 2010, p. 30.

<sup>154</sup> “*Maria Velho da Costa – Uma flor no deserto*”, *loc. cit.*, p. 22.

<sup>155</sup> “*Welwitschia Mirabilis*”, *loc. cit.*, p. 32.

Velho da Costa. Ao preferir a dissonância e o desvio, Marta rejeita, como MVC, “o servilismo de um contínuo”<sup>156</sup>.

A tensão que permanentemente se joga e com que frequentemente se parodia nesta ficção não é, afinal, exclusiva de MVC e atesta bem as suas afinidades literárias e artísticas, como alguns propósitos de Virgínia Woolf bem documentam. Se, por um lado, a assertividade da frase “Art is not a copy of the real world; one of the damn things is enough”<sup>157</sup> parece querer cortar os veios de ligação entre a arte e a vida, a reflexão inserida em *A Room of one's own* aponta noutra direção:

(...) for fiction, imaginative work that is, is not dropped like a pebble upon the ground, as science may be; fiction is like a spider's web, attached ever so lightly perhaps, but still attached to life at all four corners... When the web is pulled askew, hooked up at the edge, torn in the middle, one remembers that these webs are not spun in mid-air by incorporeal creatures, but are attached to grossly material things, like health and money and the houses we live in. (Woolf, *apud* Burke, 2001:7-8)

Woolf é, na obra de MVC, uma figura tutelar no que às relações entre arte e vida diz respeito. Afirmando uma filiação modernista que atribui à arte uma existência autónoma, naturalmente vê-se obrigada a relativizá-la por sabê-la geradora de relações tensionais de difícil gestão no trânsito entre a arte e a vida.

No cinema, outros artistas se mostraram sensíveis à destriça difícil entre os dois campos. Refira-se, a título de exemplo, Woody Allen e o seu filme *Rosa Púrpura do Cairo*, de 1985, que constitui um interessante exercício de encenação dentro da encenação. Se Cecília, espectadora assídua de cinema, se refugia nas histórias apresentadas na tela como escape a uma vida desencantada e possibilidade de, por momentos, viver uma outra vida, Tom Baxter, uma das personagens do filme dentro do filme, sente-se irresistivelmente atraído por esse outro mundo que existe para lá da tela e quer experienciá-lo, atravessando-a literalmente para ir juntar-se a Cecília, que lhe fornecerá essa possibilidade. O resultado é uma problematizante encenação, com Cecília a apaixonar-se pela personagem do filme e a viver uma história de amor ficcional de que não quer, apesar de tudo abdicar: “I met a wonderful man. He's fictionary, but you cant't have everything”<sup>158</sup>. Por sua vez, o ator que representava Tom, vendo-se confrontado com o facto de a sua personagem ter desertado do filme e comprometer,

---

<sup>156</sup> *Ibidem*.

<sup>157</sup> Frase usada como epígrafe ao cap. I “Reality remade”, de Nelson Goodman (1968), New York, The Bobbs-Merrill Company Inc., p.3.

<sup>158</sup> Woody Allen (dir.) (1985), *The Purple Rose of Cairo*.

nessa deserção, o seu futuro como ator bem como a própria existência do filme, vai procurar a personagem, instando-a a regressar à tela. Os argumentos que esgrimem falam por si. O ator reivindica o seu domínio sobre a personagem dizendo-lhe que ela não tem vida própria e que só a existência do ator a fez viver (“I fleshed you out”<sup>159</sup>); a personagem, por seu lado, seduzida pela nova vida e pelo amor a Cecília, invoca um argumento de peso: “Characters don’t disappoint. They’re consistent”<sup>160</sup>. Entre os dois, Cecília fica a braços com um difícil dilema e os espectadores desta ficção da ficção ganham um interessante tema de reflexão.

A diversidade de sujeitos escreventes que povoam a ficção de Maria Velho mais problematiza a natureza das relações entre a arte e a vida, pelo facto de opinarem em diferentes direções, como os exemplos apresentados têm vindo a esclarecer. Para se compreender melhor o que está em jogo nesta distinção, ou compreender a recorrência desta reflexão, torna-se necessário dissecar a natureza da ambivalência do jogo ficcional no que ele terá de reconfortante ou de lesivo para quem o conduz.

## 2 – A (des)proteção do jogo ficcional

A periculosidade do romance  
resulta de que já fez vidas.

Procuremos pois deliberadamente a  
ilusão pois que a sei terapêutica.

Maria Velho da Costa

O estatuto de jogo que Maria Velho da Costa atribui à sua ficção determinaria, à partida, a assunção de que, tratando-se de uma mera dissimulação, não haveria que invocar tensões ou ambiguidades entre a vida real e a que na ficção se fabrica e se joga. Mas tal não acontece. A questionação permanente sobre as relações entre a arte e a vida alimenta as reflexões das personagens escritoras dos seus romances e fornece interessantes achegas à discussão. Apanhados no cruzamento entre as duas, alguns dos sujeitos escreventes desta ficção facilitam na destriça entre o universo do *logos* e o do

---

<sup>159</sup> *Ibidem.*

<sup>160</sup> *Ibidem.*

*mythos* de que falam François Flahault e Nathalie Heinich (2005) e, por isso, tropeçam nas suas próprias crenças, as conscientes e as não conscientes. Defendendo que a ficcionalidade não reside na natureza do conto mas na postura do recetor face ao contado, e que os temas e funcionamento da ficção a inscrevem nessa forma primordial de realidade que é a realidade dos outros, ou seja, a realidade intersubjetiva, estes autores esclarecem o seu ponto de vista, partindo da conceção aristotélica de verdade artística:

Autant dire que la question de la fiction ne relève pas de l'ordre du vrai mais de l'ordre du vraisemblable, et que si l'on tient à la poser en termes de croyance, encore faut-il au moins distinguer entre croyances conscientes et croyances inconscientes. Ce n'est pas, somme toute, à l'aune du *logos*, cher à toute une tradition philosophique, qu'il convient d'appréhender l'expérience fictionnelle, mais à l'aune du *mythos* – une tout autre affaire. (Flahault, Heinich, 2005:s/p).

Vacilando nessa sageza, os escritores de Maria Velho da Costa debatem-se numa vivência envolvida de suspeição por não conseguirem já discernir se o que vivem é espontâneo e real, ou se é produção artística, sua ou de outros. A sensação de se estar a viver em imitação da arte e, pior ainda, da própria arte, desinquieta algumas personagens, pelo desconforto de se sentirem impostores, ou fantoches de si próprios, e motiva o desejo de encontrar um nicho seu onde possam viver ineditamente. É o caso de Ramos, em *Lúcialima*, quando acaba de ler um excerto do texto que está a escrever:

Mas Ramos fecha-se, diz-se. O reconhecimento, a mímica, é preciso uma grande alegria para não subtrair a visão aos grandes visionários, a criação aos criadores. Teia, sim, mas devagar, e é tarde. A questão é que reconheço o que faço como se fosse *pastiche* do que conheço. E isto no que escrevo, mas pior, no que me acontece, no que sinto. *Já nem acredito em nada do que visto*. E isso é ainda não situação, mas postura. Impostura.

Preciso que me aconteça alguma coisa, ou alguém. Sobrevivo por dentro de ecos, de nêgas de luz, como alguém que dorme o sono dos outros. (L:178)

A sensação de dormir o sono dos outros metaforiza e esclarece esse nascedouro de realidade em que a arte se pode constituir, enredando nela o próprio criador e como que tornando mutuamente excluíveis a escrita e a vida real. O drama de Ramos é o de alguém que já não consegue separar as águas e que reconhece no que faz a mímica de si próprio e do que conhece, ao ponto de sentir que a sua própria vida se dilui na vida por ele engendrada no papel. A questão parece, sem dúvida, ser de resolução difícil. Por um lado, ao assumir-se que a arte, e a ficção em particular, criam realidade, torna-se difícil distinguir a realidade da ficção e a realidade da vida empírica, com a agravante de o

quotidiano da vida e o da arte se tornarem, naturalmente, um permanente *déjà vu* onde é difícil encontrar um território que se possa considerar inédito. É natural, portanto, o desabafo de Ramos: “já nem acredito em nada do que visto”, o mesmo será dizer, já nem acredito em nada do que escrevo ou do que vivo porque não sei qual é a realidade mais real, se a vivida ou a criada pela arte. Por outro lado, o seu drama coloca ainda outra questão que se pode alargar à ficção de MVC em geral: onde fica a capacidade de o *auctor* criar realidade quando se vê completamente possuído pelo *ouvisto*?

Na abertura a “FRAGMENTOS DE UMA SEMANA DISRUPTA” de *O Livro do Meio*, consta a seguinte epígrafe de Virgínia Woolf, tirada do seu *Diário*: “Ou se vive, ou se escreve” (LM:55), como em ratificação de uma categórica destriça. Nela se pode ler um aviso de quem reconhece a impossibilidade de conciliar vida e escrita, eventualmente consideradas igualmente exigentes, ou os riscos de uma simbiose perigosa. Aqui se remete para a exigência da reclusão, de um tempo/espaco outro, que o princípio da autonomia da arte reclama. Talvez por isso muitos escritores se protejam, uns optando por escrever fora da sua residência habitual e criando horários rígidos de trabalho, outros escolhendo o pseudónimo (às vezes até de género diferente) para melhor vincarem a barreira entre as duas vidas. Será por uma questão de prevenção, portanto, que a atriz de *Irene e o Contrato Social*, Raquel, recebe o alerta: “Deixa a tua vida na entrada dos actores” (ICS:129). Neste, como noutros romances de Maria Velho da Costa, a questão está longe de ser resolvida e é notório que as duas áreas não só não estão devidamente compartimentadas, como são causa de preocupada obsessão. Numa crónica de *O Mapa Cor de Rosa* afirma-se:

É muito perigoso, viver como se escreve, escrever como se vive. Encontrar a respiração de estruturas coesas e singuladas como são certas relações, certos livros. Ler os outros, olhos, mãos, dores, prazeres. Ler o Outro, até ao mal. Até ao mal ser comum. Organizar a paixão como quem premedita um livro. (MCR:139-140)

No excerto apresentado alerta-se para o perigo de uma escrita colada à vida ao ponto de ser possível ler o outro na pulsação do texto. Será legítimo inferir que se trata aqui de reconhecer o estilo do autor, as suas cenografias preferidas, a sua forma de estar na vida. Mas, entretanto, a expressão “Ler o Outro até ao mal” lança a ambiguidade sobre a identidade desse outro. Quem poderá estar a ser nomeado por trás do pronome? O outro ficcionado que ganha vida no livro, o autor empírico que não o próprio, ou o outro que existe nele e se exprime através da escrita, esse outro profundo que na e pela

308



escrita se revela e se busca até doer (até ao mal), como em prática exorcista? Ou um pouco deles todos? Repare-se como a frase foi deliberadamente cortada e parcialmente retomada para permitir ainda outra leitura: “Até ao mal ser comum” pode remeter para uma busca obsessiva do autor empírico, que se afunda na análise desse Outro (o ficcionado ou o *eu* profundo) até se fundir com ele e comungar do seu mal, ou seja, até ficarem indistintas as formas de ser e de sentir de quem lê e daquele que é lido. O autor empírico ficaria assim imerso e indistinto na vida que ele próprio criou e/ou revelou, confirmando a tese de Doroteia segundo a qual o romance é “Um quarto-dimensão que expandia dentro às casas o veneno e a solvência” (MA:167).

Ora, resta ainda notar que a busca efetuada é “até ao mal”, o que envolve o ato de escrever de uma certa aura funesta por dar a entender que os domínios que a escrita alcança não são recomendáveis ou são territórios de risco. Impossível não lembrar aqui Pessoa e os versos “Atento ao que sou e vejo / Torno-me eles e não eu”<sup>161</sup>, os quais, remetendo para o processo heteronímico, têm implícita a ideia da desmaterialização e da dissolução do sujeito escrevente nas personalidades e nas realidades que a sua própria escrita engendra, o que convoca novamente o conceito de *extimidade* lacaniano. Pela escrita, o sujeito pode, portanto, ficcionar-se, sair de si para ser outro e, ao dramatizar-se, tornar-se, como Fernando Pessoa, o “Grande Actor” (MCR:75); mas pode também dissolver-se no mundo por ele próprio criado e perder a ligação à vida real, no sentido aqui da vida empírica.

É este potencial de risco que imporá que a escrita se deva fazer “Com uma corda de um fio de palavras” presa à cintura. Considerando que estes saltos são feitos para “dentro da cabeça”, para o *hortus inclusus* do escritor, a metáfora usada na crónica de MVC não deixa dúvidas quanto à periculosidade que está em causa no ato de escrever. Diz a autora que “Enquanto a corda desenrolar é possível o salto. *Dar pulos grandes*. O perigo é só fazer tudo da corda. Dar corda só à corda” (MCR:139). Depreende-se, assim, que a escrita é uma espécie de lâmina de dois gumes: sem corda o escritor arrisca-se a dissolver-se e a fundir escrita e vida empírica, ou então arrisca-se a ficar completamente desligado da vida; sempre suspenso da corda, o escritor terá condições para se manter seguro e poder regressar ao universo da ficção ou ao da vida com perfeito domínio dos mundos com que trabalha; mas pode sempre correr o risco de ir dando corda só à corda

---

<sup>161</sup> Fernando Pessoa (2006), *Poesia do Eu*, (edição de Richard Zenith), Lisboa, Assírio e Alvim, p.211.

e perder-se na tentação de si, descendo cada vez mais dentro do seu mundo, com a ilusão de que, por estar ligado à corda, controla a separação entre escrita e vida e mantém o seu poder de *au(c)tor*. Compreende-se, assim, a necessidade de transportar consigo um cronómetro sempre que se empreende a aventura pelos reinos do vivido, do inconsciente ou do onírico. Maria Velho da Costa explica essa necessidade na crónica “Donzela que vai à guerra”, onde fala da sua parceria com João César Monteiro no filme *Que Farei Eu com Esta Espada*:

(...) o João César Monteiro delira com a mesma teimosia com que eu procuro acordar, acaso domesticar, a coisa onírica. Isto é – **eu me parece que faço uma prosa que procura dissolver fronteiras de vida e obra e géneros** – o João é poeta mesmo. Não é humildade nenhuma, são diferenças bastante parecidas. Quer-se dizer com isto que há territórios de percepção do real em que gente como eu entra sempre de mau grado e fora de horas, com espécie de taxímetro na mão e corda de alpinista à cintura, alpista para o canário a ver se baqueia primeiro – suponho que era o que não se tolerava aos bruxos, uma espécie de tecnologia dos mistérios. (MCR:223)<sup>162</sup>

O trânsito entre a arte e a vida afigura-se, portanto, como exercício perigoso. A destrinça entre os dois territórios exige firmeza nas rédeas para os tornar sustentáveis e saudavelmente autónomos, a mesma firmeza de que se fala em *Myra*, a propósito dos avisos à protagonista para se precaver contra as imagens do filme *Saló*, de Pasolini, com que Orlando prossegue no seu trabalho de enriquecimento cultural da menina russa, e sobre os quais ela faz a seguinte reflexão, que converge com o cerne do efeito da distanciação brechtiana:

Que podia haver num filme, um simples filme, que carecesse de tais avisos e precauções? Ademais que ele ensinara que quando há imagens ficcionais, todas, e até em reportagem, algo de demasiado insuportável, se deve sempre recuar para trás da câmara, a parafernália das aparelhagens e técnicos de luz e som, a voz de comando de *Ação!* e *Corta!*, o exercício do poder de autor sobre o poder de ilusão da imagem. Distância. (M:155)

O aviso de que não se pode ser vulnerável perante os mundos ficcionados chegara cedo neste romance. Quando *Myra*, já cansada do seu périplo de fuga e estonteada perante a visão de Orlando, se prepara para mais uma das suas efabulações, este avisa: “Chega, Kate. Não estás em condições de trabalhar o teu conto” (M:93). Mas o autor também não pode ser vulnerável perante o chamamento do seu próprio mundo empírico: “*Inda te lixas*” (MCR:141), diz também, ao espelho, a personagem de Autor,

---

<sup>162</sup> Destacados meus.

Aníbal, no *Square Tolstoi*, de Nuno Bragança, passagem que Maria Velho da Costa significativamente convoca para a sua crónica “Square Tolstoi, Gordon Square, Eighth Square”, onde discorre sobre questões de autoria. Há que tomar precauções, portanto. Não por acaso, em *Missa in Albis* Salvador apelida o romance de género “progenitor e déspota” (MA:167), deixando bem clara a ambivalência que caracteriza a ficção, e que determina a cautela com que a atividade ficcional deve ser encarada.

## 2.1 – Entre o risco ...

Até que a mestra chamou minha mãe e  
lhe disse que eu era perigosamente fantasista.

Maria Velho da Costa

O tom depreciativo de que a escrita, e particularmente a ficção, se revestem é bem ilustrado pelo remoque ácido “Não escreva, filha, que se faz feia” (MA:110), que uma das personagens escritoras de *Missa in Albis* diz a outra, atribuindo ao ser escritor(a) um certo aparato repulsivo ou, pelo menos, não recomendável a mulheres. Esta posição, que transporta ecos do preconceito com que, durante muito tempo, foi encarada a escrita feita por mulheres, tinha já sido anunciada por Elisa em *Casas Pardas*. A percepção da aura negativa que envolve a escrita leva-a a admitir que “Possuir uma gama de advérbios variegada não é nenhuma bênção, nem pelo contrário” (CP:17), e que há coisas que não são conciliáveis: “O amor e o bem-estar, a arte e o bem-estar, a justiça e o bem-estar” (CP:340). Se no caso da primeira afirmação se reconhece ainda o jogo de forças ambivalente para o qual se tem apontado, a segunda citação remete já para o desconforto e os constrangimentos que podem advir do ato de escrever e de romancear.

Sara, como já se viu, tende facilmente à efabulação usando a sua extraordinária capacidade alucinatória. Para ela, ficcionar é fácil e inofensivo, talvez por não medir os riscos de que Martim, por seu lado, está bem ciente e que, através de uma voz de autoria indeterminável no texto se expõem assim: “Porque Sara se está perdendo, e o seu espírito e o seu corpo, por um fenómeno que é o tomar por recreação um estado que devia ser vivido com solenidade: a disposição às palavras” (MA:348).

Martim encara com reservas a arte de ficcionar e o seu receio leva-o não só ao propósito de nunca mais romancear, como à desconsideração dessa atividade, negando-lhe o estatuto de “trabalho”: “Nunca mais; é trabalho (trabalho?) que não traz alegria nem virtude” (MA:455). Consciente da ambivalência que a escrita comporta, o de ser possível, através dela, manipular vidas e dessa forma “alcandorar-se (ou vertiginosamente picar) um lugar temido: a pura luz” (MA:348), Martim faz um *mea culpa* e pretende redimir-se do seu comportamento vil: “Avantajei-me até perder a noção do sofrimento real que manipulava. Recreação tenebrosa. Nunca mais tentarei sequer numa carta a invenção do real pela sua mímica. Que aviltamento, o ficcionar” (MA:453). O desabafo da personagem atribui à ficção a prática de uma vocação perversa e tenebrosa de manipulação da vida, ideia que o romance movimenta e denuncia em várias passagens, sustentada no facto de que “não ser sujeito da enunciação desobriga perigosamente” (MA:167-168).

Repare-se, ainda assim, como as citações apresentadas asseguram a manutenção no texto de uma relação de forças sempre tensional e instável, interpeladora mas também ostensivamente autoirónica ou autocrítica. Por um lado, diz-se que o romance pode fazer aceder aos píncaros, ou arrastar para o abismo, lugares que simultaneamente cabem na designação de “lugar temido” e de “pura luz”, numa caracterização oxímora que desconcerta. Por outro lado, incorre-se num paradoxo: mimetizando-se o real não se pode reivindicar a sua invenção, como Martim diz fazer. Finalmente, veja-se como o texto brinca com as próprias regras do género: movimentando a ideia de que a ficção é o terreno por excelência da terceira pessoa, o texto converte essa regra numa oportunidade de desresponsabilização onde o *eu* nunca se compromete; simplesmente, essa desobrigação apresenta-se como perigosa, pois pode, como denuncia Martim, conduzir a uma manipulação sem escrúpulos nem preocupações éticas.

Num texto em que aborda os limites da ficção e o seu estatuto jurídico-moral, Nathalie Heinich (2005) lembra alguns factos em que a ficção, romanesca ou cinematográfica, tem suscitado processos judiciais por nela alegadamente se atentar contra a vida privada de alguém (mediante o uso de nomes próprios que seriam imediatamente associados a pessoas reais), ou por nela se insinuarem ou explicitamente se divulgarem atitudes ou comportamentos discriminatórios, falseados relativamente a determinados factos históricos ou religiosos e, nessa qualidade, considerados perversos e difamatórios. A questão, segundo esta ensaísta reside na confusão que envolve

atualmente a definição de ficção e a flutuação do conceito entre uma liberdade imaginativa sem limites, uma dimensão semiótica de representação do real, e uma dimensão pragmática de ação transformadora do real. O problema estará, então, na “équivalence entretenue avec la construction intellectuelle, d’une part, et avec la narration (ou récit), d’autre part” (Heinich, 2005:67), posição que tende a fazer esquecer que a ficção não só se articula por nós de referencialidade com a vida real, como pode apresentar consequências sobre ela, sendo por conseguinte francamente limitativo, se não até perigoso, pretender vê-la restringida ao universo imaginário autárcico. Integrando-se na prática comunicativa que é a literatura, a narrativa ficcional é também, como sustenta Heinich, uma forma de sociabilidade que deverá reger-se pelas leis de tudo quanto se insere no espaço público. Esta ensaísta entende, portanto, que “la littérature ne peut jouir d’une impunité en tant qu’elle relève de la fiction, puisqu’elle obéit aux régulations propres à l’espace public” (*idem*:73).

Como se terá já notado, esta posição de Heinich põe em causa a tradição moderna da autonomia da arte e acaba naturalmente por colocar a questão da censura, problemática que não cabe tratar no âmbito deste trabalho. Ainda assim, cumpre notar que, ao transmitir a ideia de que a ficção “desobriga perigosamente” (MA:167-168), o texto de *Missa in Albis* não equaciona apenas o poder subversivo do romance que radica na sua própria desobrigação em relação ao alinhamento da vida, mas lembra também o potencial transgressor que ele pode ter pela sua dimensão intersubjetiva e pelo poder demiúrgico do próprio romancista. Com efeito, este pode, se assim o pretender, manobrar displicente ou despoticamente o seu universo ficcional, esquecendo ou subestimando a dimensão comunicativa e socializante da literatura e, por conseguinte, do próprio universo romanesco, enquanto construtor de um mundo partilhado. A verdade é que, sempre apostada na manutenção de um registo tensional e problematizante, e valendo-se do alargado naipe de personagens escreventes, Maria Velho da Costa dispõe de condições privilegiadas para equacionar diferentes posicionamentos autorais e desencadear uma reflexão sobre o estatuto da arte e da sua relação com a vida.

Num excerto cuja autoria se presume ser de Salvador, lembram-se as opiniões que Doroteia tem sobre o romance, nomeadamente a de que “a periculosidade do romance resulta de que já fez vidas” e de que “fez o romance sentimentos que nos fazem falar e as emoções que legitimámos com corpos” (MA:167). O romance é encarado,

assim, como fator e condicionador de vidas, numa convicção que atribui à ficção e à palavra um poder despota no sentido em que fornece aos leitores (autor empírico incluído) hipóteses de conduta ou um *élan* que posteriormente se poderá legitimar pela ação num mundo fora dos livros, condicionando ou formatando comportamentos. A vida seria, assim, reprodução da ficção e, como tal, a escrita tornar-se-ia, com efeito, atividade predadora, como reconhece Raquel, em *Irene*: “Não posso estar mais aqui. Não posso escrever mais aqui. Tenho de levar este caderno para fora, onde não haja olhos que o espiem, gente predadora. Coitado, que quem predou fui eu. Ou não fui?” (ICS:167).

A capacidade que o romance tem de *fazer vidas*, investe-o naturalmente de um poder de construção identitária que imerge o autor num jogo tenso e dual entre impulsos de identificação e de diferenciação, cujo funcionamento se apresentou já, mas que convém agora reforçar: “D’une part, en effet, l’imaginaire permet de sortir de soi, par le double effet d’une projection de son intériorité sur des personnages extérieurs à soi-même, et d’une incorporation de l’expérience d’autrui par le partage fictif d’un vécu analogue” (Heinich, 2005:70).

Imersos no “poluído poço” (MA:168) da escrita, algumas personagens de MVC sentem-se, portanto, a lidar com uma arte e um material de risco, cuja periculosidade advém do facto de escrita e vida trabalharem com a mesma massa humana e do facto de serem humanas as fontes donde emerge a arte. Na crónica de *O Mapa Cor de Rosa* que se tem vindo a convocar aqui, a autora lembra, num registo irónico sobre o aproveitamento psicanalítico ou pró-psicanalítico da criação ou da receção da representação literária: “Também se explica e analisa e lembra, por fora da representação. A outra escrita. O mesmo material. Há quem misture mesmo, *freudar*, e quem lá vai lá sabe” (MCR:140). Escrever será, então, tão-somente “organizar o material”, sem perder de vista que “*o material tem sempre razão*” e “vai sendo e vai desfazendo o que vai sendo”, num movimento de “deixar cair, folhas e passagens. Culposamente, mas deixar cair também a culpa” (MCR:140). Estes propósitos lembram que a escrita se faz da vida e do “material, na memória” (MCR:140) e que residirá aí o perigo, o de a partir de uma vida criar vida, e de, com ela, poder por sua vez condicionar outras vidas.

Numa outra crónica, desta feita a que tem por título “Em branco”, e onde se aborda a angústia do escritor perante a aridez criativa, Maria Velho da Costa faz notar que, embora conhecendo a natureza dos “instrumentos de trabalho (o vivido divagado, o papel)” que hão de levar à produção “De um *outro* vivido que é o da produção de

sentidos” (MCR:207), o chão do escritor nem sempre se oferece como plataforma firme e estável, daí que frequentemente possa surgir a pergunta sobre “de que ordem do vivido é isto” (MCR:208). Neste exercício progenitor, compreende-se que a escrita seja encarada como atividade de clausura, uma arte “fechada no mar de sons da sujeição a duas vozes: a que lê e a que faz ler almas de um outro mundo” (MA:167) e que, nesse processo, ganhe então uma certa aura repulsiva: “Escuta a deflagração que nos propomos e que há-de provir de algum nexo fechado, uma retórica dos interiores repulsivos que nenhum passeio público ou solitário redimiu” (MA:13).

Apesar da sua vocação para efabular, e pesada embora a natureza ambígua e tensional dos seus propósitos, Sara olha depreciativamente os escritores e responde assim quando Simão lhe vaticina um futuro como escrevente: “Quando dizes que vou escrever vejo-me dentro de um bocal, espetada no papel com uma caneta, como uma borboleta morta. Como se me escorraçasses para um inferno rarefeito, frio, sempre achei que o inferno era frio” (MA:208). Mais tarde, já escrevente de facto, a escrita de Sara será caracterizada por Simão como “vampirismo” e atividade perigosa (MA:258), talvez porque a sua facilidade de efabulação e a sua capacidade de *alucinar nascenças* e de *se alucinar* (MA:432) tenham conduzido, como se insinua no início do romance, à banalização perigosa de situações ou de sentimentos que ao longo dos tempos a literatura enobrecera: “Pois não vimos de um tempo em que se morria de amores e de cavernas pelo peito? Então tudo era mais íntimo e cruel e o desgosto e a culpa não podiam ser trivializados” (MA:13).

Embora conscientes de que a ficção é um jogo “infeliz” (MA:349), “De uma periculosidade muito mais lenta que a de males que galopem” e que “Por isso os alucina ou convoca, que o mesmo é” (MA:141), não se afigura fácil o desprendimento dessa atividade. Com efeito, da mesma forma que Martim se considera “obsoleto; possesso do modo narrativo e da representação” (MA:196), em *Irene* alguém, identificado como *Shrink*, lembra a Orlando a quota-parte de dor que o exercício ficcional implica: “O teu sofrimento é a efabulação compulsiva” (ICS:51).

É, contudo, em *Missa in Albis* onde de forma mais insistente se equacionam os riscos da atividade ficcional, quer enquanto atividade manipuladora de vida(s), quer enquanto perigo de perdição para o seu criador, pelo poder de autonomização e de domínio das pessoas e dos mundos por si criados. Assim é que, num excerto que tudo

indica poder ser atribuído a Sara, até pela referência à atividade alucinatória que lhe é cara, diz-se: “Embora não fosse há muito tempo, eu era muito jovem e mais preocupada daqueles que alucinava do que do poder que eles têm de alucinar-me até à perdição (de limites)” (MA:348).

São frequentes, como já se referiu na segunda parte deste trabalho, os avisos a Raquel, a atriz de *Irene ou o Contrato Social*, para não deixar proliferar as suas vozes ou as suas pessoas. Da mesma forma se avisa Isaura, em *Lúcialima*, para não histerizar e não se perder nas suas vozes. Tais avisos podem agora ser também contextualizados em função da prevenção contra uma dissolução e uma perda de controlo por parte do autor empírico nos universos ficcionais por si criados, no que configuraria o fenómeno de solvência do sujeito de que fala Lacan, e que se operaria aqui não só ao nível mais restrito do discurso, mas também ao nível dos mundos que esse discurso substancia. Assistir-se-ia, neste caso, a um movimento de criação de sentido inverso em que o autor se torna joguete da sua própria criação, ou seja a uma situação em que “Non seulement le sujet n'est pas cause du langage, mais il est causé par lui” (Dor, 1985 :137).

E quando essa perceção assola o criador, como resolver a questão? Há quem se proteja a tempo, como Martim, ou como tenta Salvador que, ainda assim, lança um aviso sobre o que pode acontecer: “Género progenitor e déspota, como não deixá-lo e avançar para dentro de um fluxo fundo onde sujeito e ação sejam perdidos, os bolsos cheios de cálculos?” (MA:167). Esta passagem, de formulação ambígua, convoca a morte de Virgínia Woolf e a representação que dela se faz no filme *As Horas*, já aqui invocado. Para consumir um suicídio eficaz, a autora de *Mrs. Dalloway* enche os bolsos do casaco de pedras, antes de avançar para dentro do “fluxo fundo” do rio onde se afogou, depois de decidir que, em vez de matar a sua personagem de vida vazia, devia matar o seu criador, o poeta, o visionário. A morte de Virgínia Woolf atravessa também *O Livro do Meio*, reiterando uma afinidade autoral inescapável: “Pedras. Bolsos. V. Woolf, amandou-se às águas tumultuosas, os bolsos cheios de pedras” (LM:288). Virgínia Woolf é um caso emblemático dos perigos da fusão entre ficção e vida, e não será por acaso que Maria Velho da Costa a refere na sua crónica sobre o perigo de viver como se escreve. A propósito do passeio que faz por Gordon Square e Bloomsbury, e da vegetação que lá encontra, diz a autora:



(...) São pés tão altos e robustos que haviam de estar já vivos quando Virgínia Woolf morava aqui. Deambulante como todos os *visionários do visível*, é bem possível que cruzasse aqui a canela estreita dentro da meia cinza com a arrelia de uma malha caída fina e fumasse um cigarro. Na ponta da mão esquerda. A direita faria esboços dos gestos com que se escreve, e é bem provável que falasse um pouco consigo mesma, murmúrios, murmúrios, como a fonte que ali falta. Pode-se-lhe rezar, então, em escrínio, que tanto lhe convém. Oitava Casa de rainha que também se foi, qual o nosso rei torto, para o outro lado das águas. (MCR:138-139)

A referência à “Oitava Casa de rainha que também se foi” ganha, no contexto agora tratado uma valência metafórica muito expressiva. Como se sabe, a Rainha é uma peça muito importante no jogo de xadrez. Por essa razão, deve ser movimentada com cautela por parte do jogador, de forma a não ficar em posição vulnerável, onde possa facilmente ser capturada por outras peças menores. No contexto em apreço, Virgínia Woolf terá sido a rainha que se deixou sucumbir no seu próprio tabuleiro.

## 2.2 - ... e o refúgio

Não há saúde por fora da performance.

Maria Velho da Costa

Pesados que foram alguns argumentos que conotam a ficção com um território de risco a nível tanto pessoal como social, importa agora averiguar o outro lado da trincheira e rastrear as razões aduzidas nesta ficção para, nesta atividade sempre tensional e autorreflexiva, se ver nela, contraditoriamente, um porto de abrigo.

Se Martim teme o poder da ficção, Doroteia, conhecendo-o embora, não se deixa afetar e continua desenvolva na sua arte de romancear. Imune aos perigos, argumentará sempre em sentido contrário ao do seu parceiro de *Missa*, exibindo a sua arte como uma espécie de troféu: “Mas isto já não diria Doroteia, cuja meada não é de fios, mas de um toção incandescente que não lhe queima as mãos” (MA:167). Embora consciente da ambivalência do ofício que pratica, Doroteia segura firmemente as rédeas dos mundos que cria e convive bem com uma certa autoimposição e pretensão dos seres que a sua escrita engendra: “Interrompi *Os Alibis*, que era o livro que tinha em preparação, para ir a Lisboa ao casamento de Sara. Ia arreliada, cheia do murmúrio e assombração dos seres que protestavam estar eu a perder-lhes o seu tempo e o seu lugar” (MA:317). Note-se aqui uma curiosa interseção de uma outra afinidade eletiva de MVC, desta feita Agustina

Bessa-Luís. Por um lado, Doroteia, sendo uma personagem do Norte, é dada, como Agustina, à escuta, ao registo e à efabulação do sentir mais popular, bem diferente, na sua natureza, de Martim ou de Sara, de temperamento e gosto bem mais urbanos. Por outro, a presença da escritora é convocada pelo título do livro de Doroteia, que é produzido a partir da inversão do título do romance *A Sibila*.

Apesar de reconhecer na ficção uma arte para entreter que pode constituir-se paralelamente em arte do medo, Doroteia não prescinde desse labor e desabafa: “Dia que esteja *sine linea* afigura-se-me de impura perda, eu que não gosto de trocadilhos; é arte de tablado e entremês, para entreter público vilão. Ou do medo. O espirituoso é geralmente um aterrado de espírito e um procrastinador de obra” (MA:317). Ela, sim, tem “O poder de autor” (M:155) que tudo controla, e partilha da opinião de Sara, a criada cozinheira de *Casas Pardas*, que afirma que “ - As histórias são um supor de verdade”, frase com que esta defende Elisa, acusada de mentir: “ - Se a Elisinha diz que é, é porque é, o pior defeito que ela tem é que nunca patranha” (CP:235).

Sendo apenas suposição, as histórias inventadas não comportam qualquer risco. Essa é também a opinião de Clotilde, a amante de histórias que conta a Doroteia os antecedentes familiares de Sara, em *Missa in Albis*: “O muito tempo faz de tudo uma invenção. E inventar é sair incólume, pois não é, menina? Quem muito imagina faz-se imaginário e então quem pode assacar-lhe o quê? Tudo é prenda” (MA:179).

Terreno por excelência da terceira pessoa, a ficção é, como já se viu, território do outro que não eu. Como explicou Barthes,

Le «il» est une convention-type du roman; à l'égal du temps narratif, il signale et accomplit le fait romanesque ; sans la troisième personne, il y a impuissance à atteindre au roman, ou volonté de le détruire. Le «il» manifeste formellement le mythe ; (...) La troisième personne, comme le passé simple, rend donc cet office à l'art romanesque et fournit à ses consommateurs la sécurité d'une fabulation crédible et pourtant sans cesse manifestée comme fausse. (Barthes, 1953 :53)

É a vantagem da terceira pessoa que parece convencer algumas das personagens escreventes de MVC de que a ficção é um nicho protetor. Tratando de outros que não *Eu*, a ficção *desindividualiza* o seu autor, liberta-o dos perigos da autoexposição e desresponsabiliza-o face ao que as personagens por ele criadas pensam, dizem e fazem. Ainda que o autor seja arrastado pela tentação de dizer-se, e de facto o faça, a convenção do género, está aí para o proteger e lhe assegurar que “Na ficção, tudo pode

passar por ficção” (Seixo, 1986:167), libertando o eu autoral do ónus narcísico e/ou responsabilizador da inscrição que o uso da primeira pessoa acarreta.

Sempre inseguras e a tentar calibrar argumentos ambivalentes, estas personagens entendem que o terreno ficcional pode constituir um espaço de imunidade, reparador e seguro. A ficção mantém o seu autor em posição abrigada, tal como o teatro, que também é jogo, fornece às personagens a possibilidade de serem outros sem beliscarem a sua própria vida. Por isso se diz, em *Missa*, que “A teatralidade preserva” (MA:230), desde que, como já se viu, se respeite o conselho dado a Raquel, em *Irene*, e se deixe a própria vida na entrada dos atores. Ficcionalizar ou representar são, desta feita, perspectivados agora como receitas certas para se sair incólume dos mundos que se criam e se movimentam pelo exercício artístico e pela movimentação da máscara.

Já desde as primeiras histórias se percebe que representar, inventar e efabular faz bem, como se depreende através das posturas de Lurdes, de *O Lugar Comum*, seduzida pelo fenómeno criador que a sua palavra consubstanciava; de Maina Mendes cuja encenação de mudez se erige em contestação e exercício de soberania individual; de Fernando, filho de Maina, que sequioso de paz interior, procura o autoconsolo dos seus relatos ao psiquiatra, na convicção de que a ilusão é “terapêutica” (MM:134). Ora, sendo a ficção um espaço transicional, ela permite de igual forma a «introjeção» e a «inclusão» psíquicas, termos com que Nicolas Abraham e Maria Torok (*apud* Flahault e Heinich, 2005:s/p) designam as propriedades terapêuticas do contacto e do envolvimento com o universo ficcional, na linha, aliás, da catarse ou purgação das paixões que já Aristóteles reconhecia como virtude na tragédia. Reiterando esta análise, Flahault e Heinich afirmam que a ficção favorece “aussi bien l’assimilation apaisante que la relance, la réactivation douloureuse d’affects indiciblement traumatisants” (Flahault e Heinich, s/d). Assim sendo, consideram que “Si elle n’est (...) pas forcément un instrument de guérison, la fiction constitue néanmoins un formidable outil de gestion des émotions, individuelles et collectives, en même temps que d’entrée en relation avec autrui” (*idem*:s/p).

A ficção pode representar, assim, um exercício terapêutico, quer para quem a produz, quer para quem nela mergulha, enquanto leitor. O romance *Irene* defende mesmo que “Não há saúde por fora da performance, da arte” (ICS:93), conferindo ao universo artístico um interessante poder reparador, que Raquel, a atriz perdida nos desmandos da toxicodependência e frequentemente envolvida no vaivém da

recuperação e da reincidência, vê como um “jogo de massacre e tolhimento” que lhe fornece, contudo, a “prova de fogo da recuperação” (ICS:39). Esta ideia é repetida ainda no conto “O Amante do Crato”, onde se diz que o corpo das letras é um “remédio verdadeiro” (AC:51). Estas questões convocam novamente as teorias lacanianas e a forma como o sujeito se pode alienar ou eclipsar na e pela linguagem, tendo em conta a relação que esta estabelece com o domínio do simbólico:

Le propre de l’articulation du langage est d’évoquer un réel au moyen d’un substitut symbolique qui opère inmanquablement une scission entre le réel vécu et ce qui vient le signifier. En d’autres termes, le substitut symbolique qui signifie ce réel n’est pas le réel lui-même mais ce par quoi ce réel se trouve représenté (...). Le langage est donc investi d’une propriété singulière qui consiste à représenter *la présence d’un réel au bénéfice de l’absence de ce réel comme tel* ; à savoir, comme le dit Lacan, que «par le mot qui est déjà une présence faite d’absence, l’absence même vient à se nommer». (Dor, 1985 :136)

Ora, a ficção parece operar a mesma dissimulação do eu, fornecendo-lhe um casulo de proteção que o torna ausente de si próprio, uma máscara que, dissimulando-o, nada mais é senão um simulacro que lhe permite passar incólume. A ficção pode ainda, neste contexto, oferecer-se como espaço privilegiado onde é possível verter e legitimar as vozes em que o sujeito autoral tantas vezes se perde e, nesse exercício, fornecer-lhe o terreno exorcizador da divisão e do conflito íntimo. As vozes e os seres que povoam a ficção seriam, assim, o tubo de escape das pulsões que o *eu* não pode extravasar na sua vida comum, e que no terreno ficcional ganham suficiente espaço de manobra para se corporizarem em gente, em sujeitos libertos do risco de uma enunciação do *eu*, que os comprometeria.

Winnicott salienta a “healthy tendency that there is in play” (Winnicott, 1964:145), pela possibilidade de simultânea e paradoxalmente se poderem extravasar ou esconder no jogo desejos, fantasias ou obsessões: “The repressed unconscious is something that each individual wants to get to know, and play, like dreams, serves the function of self-revelation, and of communication at a deep level” (*idem*:146).

A (des)proteção que o jogo ficcional representa é uma matéria ambivalente, tensional, que Maria Velho da Costa vai dissecando não só nos seus romances, através das reflexões metaliterárias das suas personagens escreventes, mas também nas crónicas, o que permite um interessante paralelo entre construções discursivas e encenações autorais que funcionam em complementaridade, e fornece estimulantes tópicos de discussão e de reflexão dialógica entre a escrita ficcional e a cronística e os

respetivos códigos. Forma de “discursificar o quotidiano”, a crónica serve também, na opinião de Maria Alzira Seixo, para “elevar a uma categoria superior alguns factos, personagens ou circunstâncias que desse tempo se considera deverem ser seleccionados e, pelo seu mal ou pelo seu bem, transpostos para um nível de excepcional consideração” (Seixo, 1986: 160). Este conceito é movimentado em *Missã in Albis*, pela voz de Martim, num dos muitos exemplos de uma espécie de deslize textual onde a entidade autoral empírica se deixa adivinhar e onde simultaneamente se trabalha o estatuto de imunidade literária. Diz ele, a propósito da relação entre Sara e Simão:

Tudo o que era meu poema ficou sem abrigo tipográfico, o que me deixa liberto da licenciosidade da literatura. Um duplo, enfim, desolado do que se passou entre aqueles dois. Possivelmente porque não volvi a minha desolação em obra de letras, pertinente, com a determinação de Doroteia em arredar em crónica o que a interessa (...). (MA:36)

Doroteia parece funcionar aqui como uma espécie de *alter ego* de Maria Velho da Costa, que pouco antes ou paralelamente transpunha para o registo cronístico as questões suscetíveis de debate. De facto, à imagem do que faz Doroteia, as crónicas de *O Mapa Cor de Rosa* constituem uma espécie de repositório de reflexões também (ou até sobretudo) metaliterárias, que revolvem e esgrimem as ambivalências e as tensões trabalhadas na ficção. Embora escritas em Londres, poucos anos antes de *Missã in Albis*, e matizadas por um olhar nostálgico e comparativo entre culturas, essas crónicas fornecem, como se tem vindo a expor, interessantes achegas sobre a poética da sua autora e da sua “localização ambígua, dividida” e vão operando “a expressão da personalidade que é também fundamental no género” (Seixo, 1986:166). Maria Alzira Seixo entende que é sintomático que este tipo de prosa narrativa surja geralmente da parte de autores que são sobretudo ficcionistas e raramente dos só poetas:

(...) como se houvesse naqueles uma dimensão lírica enjeitada ou marginalizada – ou ainda como se, centrados na subjectividade e pretendendo abandonar por momentos a ficção, os autores desejassem resolver o seu tempo de escrita sem a responsabilidade imediatamente inerente à criação artística ou à interpretação ensaística. (Seixo, 1986: 162)

É numa dessas crónicas, desta feita em “Post-Scriptum”, que a questão é debatida. Diz a autora:

A crónica é desse género que tem encruzilhadas a biografia e a escrita – só a ficção protege, em dias assim, ou a epistolografia íntima desatada. *Mas os poetas, Senhor.* (...) Eu disse

que a ficção defende e a crónica desabriga, e só a poesia obriga a trabalhar (...). (MCR:173-174)

Sendo território desabrigado, a crónica sugere desvelamento do seu autor e aponta para uma

(...) «verdade» que, aglutinando-se com a palavra para formar corpo literário, abre um campo de vulnerável exposição do autor, do texto e da linguagem (atravessada pela coloquialidade da comunicação quotidiana) numa fragilidade material que atalha a normalmente aceite resistência da arte e por isso lhe dá uma inocência nova, afinal e muito possivelmente marca dum sentido eficaz de renovação. (Seixo,1986:168)

Do que se tem apresentado se tem pretendido mostrar que nem sempre as crónicas, no que a Maria Velho da Costa diz respeito, servem o propósito de esclarecer o funcionamento da entidade operativa na obra, antes parecem estar ao serviço do ludíbrio generalizado que se pratica na sua ficção, funcionando como extensão dos argumentos duais e tensionais das suas personagens. Como se referiu no início desta parte, a autora admite (ou avisa?) que na ficção ou fora dela o escritor trabalha com o mesmo material e que, por isso mesmo, há quem aproveite para *freudar*. Pela sua pertinência, repete-se aqui essa passagem de sabor autoirónico: “Também se explica e analisa e lembra, por fora da representação. A outra escrita. O mesmo material. Há quem misture mesmo, *freudar*, e quem lá vai lá sabe” (MCR:140).

Na linha de análise ao estatuto (des)protetor da ficção, cabe ainda convocar Elisa e o seu processo de aprendizagem da arte literária no que ele possa ter de revelação e de culpa. O excerto é, mais uma vez, elucidativo de um exercício autorreferencial e metaliterário tenso. Neste caso, a ficção é encarada como arte da expiação sem culpas, mas nem sempre terá sido assim:

Tão forte é a dor da exposição na roda, não desisti, mas hoje só exponho (a)bruptamente, os insectos recuam ao jacto, perdi a suscitação do pequeno maligno sobre mim, o meu próprio escândalo humilhado, não expio mais assim. Revelo com a maior arrogância que posso quem me ajudou nos problemas. Perdi culpas. A vitimação que haja de haver torna-se muito mais complexa. (CP:93)<sup>163</sup>

Nesta fase, a aspirante a escritora terá já aprendido que a arte da escrita pode atravessar territórios áridos que convém resguardar e anichar, e que a ficção pode fornecer essa zona de ocultação, como se sugere mais à frente no romance: “Cristalizava

---

<sup>163</sup> Espaçamento textual em conformidade com o texto original, e que faz lembrar Maria Gabriela Llansol.

algo e precisava de ocultação, estar nos fundos, parecia-lhe” (CP:330). É talvez esta necessidade que lhe desperta o desejo de ser eucalipto, “a flor fechada” (CP:346).

Em abono dos méritos da ficção, o texto de Maria Velho da Costa rediz-se e faz uma reviravolta quanto à ideia de que a ficção constrói realidade credível, defendendo afinal que quanto mais fabricada e inverosímil for a história mais ela perdura, por não estar limitada às peias de um viver contingente. Em *Missa*, diz-se que “Só a narrativa convincente é destrutível. Como a verdadeira vida” (MA:141), numa conceção que encontra eco nas palavras de Virgínia Woolf: “For the invented character lives in a free world where the facts are verified by one person only – the artist himself. Their authenticity lies in the truth of his own vision” (Woolf, 1967:225). Trabalhando a ideia de que a ficção é um lugar de permanência, Virgínia Woolf mais não faz do que vincar a solidez da ilusão perante a fragilidade da realidade, fazendo a propósito uma interessante distinção entre o romancista e o biógrafo:

The artist’s imagination at its most intense fires out what is perishable in fact; he builds with what is durable; but the biographer must accept the perishable, build with it, imbed it in the very fabric of his work. Much will perish; little will live. And thus we come to the conclusion, that he is a craftsman, not an artist; and his work is not a work of art, but something betwixt and between. (*idem*:227)

Do que se expôs se percebe até que ponto a presença de personagens escritoras potencia a componente autorreferencial desta ficção e torna instáveis e problematizantes as posturas enunciativas face à própria conceção e estatuto, quer da ficção, quer da autoria. É perante este território discursivo manifestamente ambíguo e ambivalente, que permanentemente se instabiliza (e desestabiliza), que cabe agora abordar o lugar e o estatuto que nele ocupa e reivindica *O Livro do Meio*.

### **2.3 – *O Livro do Meio* – um exercício de “sangue e tinta”.**

Escrever, organizar o material, que *o material tem sempre razão*, como dizem os exércitos. O material, na memória.

Maria Velho da Costa

### 2.3.1 – Potencialidades de uma prosa meândrica

Não estamos aqui para denunciar.  
Estamos aqui para entreter, ganhar a vida e dar  
o exemplo. Meninos exemplares. Como as  
*Ligações* do Laclos, é evidente.

Armando Silva Carvalho  
Maria Velho da Costa

Escrito a dois por Armando Silva Carvalho e Maria Velho da Costa, *O Livro do Meio*, publicado em 2006, é, a vários títulos, desconcertante e desafiador. Elaborado num diálogo assumido com o romance setecentista *Les Liaisons Dangereuses*, de Choderlos de Laclos (1782), mas tendo igualmente no seu horizonte as *Novas Cartas Portuguesas* (1972), esta obra exhibe na capa a designação de «Romance epistolar» e duas fotos dos dois coautores quando crianças, fotos essas que também fecham a obra. O livro apresenta, aliás, no seu interior, outras fotografias, sempre relativas à infância de ambos, algumas das quais incluem outras pessoas da família.

A badana do livro apresenta-o nestes termos:

Do início de 2006 a finais de Junho do mesmo ano, Armando Silva Carvalho e Maria Velho da Costa decidiram pôr em correspondência uma cumplicidade de anos de convívio. O resultado é surpreendente, ocasionalmente chocante: Deus, Pátria e Família, revisitados com ferocidade e compaixão. Não é um ajuste de contas, mas anda, por vezes, perigosamente perto. É um livro perigoso. Até para eles próprios. Nomes de gente viva e morta, memórias de infância, leituras e notícias do quotidiano, exaltante ou sórdido. Amigos e inimigos. Perdas e danos. Escárnio e louvor. A amizade indefectível de dois dos maiores autores de língua portuguesa à vista de quem quiser ler, sob a égide das *Liaisons Dangereuses*, de Choderlos de Laclos. A indignação e a alegria da criação num meio cada vez mais hostil à Ética e à Literatura.

Em termos formais, o livro é constituído por vinte pequenos capítulos titulados, os quais incluem excertos discursivos datados mas não assinados, e sem as fórmulas de abertura e de despedida que são comuns às regras do género epistolar, nem qualquer titulação que permita situar de imediato a fonte enunciativa. Por essa razão, o sujeito da enunciação feminino ou masculino apenas é identificável no corpo de cada texto, pelas marcas linguísticas de género nos nomes e nos adjetivos. Além disso, não há alternância imediata entre as comunicações de um e de outro, já que acontece seguirem-se vários registos do mesmo enunciador, às vezes distanciados no tempo em lapsos de três ou quatro dias, dando a impressão de que se trata de notas ou apontamentos diarísticos ou memorialísticos que se vão juntando e se enviam depois por atacado ao destinatário.



Este aparato textual oferece-se desde logo como problematizante, permitindo recuperar e reequacionar algumas das questões que têm vindo a constituir a matéria e a razão deste trabalho. Por razões óbvias que têm a ver com o *corpus* em estudo, a abordagem centrar-se-á quase exclusivamente nos excertos discursivos relativos à voz feminina e só por eventuais necessidades de contextualização se convocará o teor do texto de voz masculina. Para uma remissão mais fácil aos textos, usar-se-ão as indicações «Ela» e «Ele».

Ora, a seguir à abertura do romance, feita por «Ele» no dia 04.02.06, «Ela» escreve o seguinte em 09.02.06: “Há coisas que queremos dizer um ao outro, há coisas (tantíssimas) que já dissemos um ao outro, mas se não as dissermos aqui ninguém entende. Solução: cartas e textos?” (LM:14). A formulação deste texto é desconcertante e abre imediatamente para a natureza insituável deste livro. Repare-se desde logo na utilização do verbo *dizer* em vez do que conviria melhor à natureza de um romance, e que seria *contar*. Por outro lado, este dizer será feito um ao outro, o que remete para o âmbito da epistolografia íntima, ideia que se vê destronada logo a seguir pela frase “mas se não as dissermos aqui ninguém entende.” Ora, remetendo o *aqui* para o suporte físico da obra publicada, fica explícita a vontade de exposição e entra-se então no âmbito da *epistolografia pública*, uma espécie de *cartas abertas*. O final da frase continua o propósito da exposição, imprimindo-lhe agora a ideia de que se torna necessário explicar aquilo que os dois interlocutores costumam dizer um ao outro, subentende-se que noutros contextos, para que outros o entendam, ou seja tornando público o que seria adstrito ao foro íntimo. Continua, portanto, a preterir-se o contar ao dizer e ao esclarecer, o que situa o texto claramente no âmbito da dicção e não no da ficção, segundo a distinção de Genette, já apresentada, e como seria de esperar pela designação «romance» exibida na capa. Esta designação é, aliás, apresentada por este crítico literário como um dos sinais identificadores da ficção:

The “indices” of fiction are not all of a narratological order, mainly because they are not all of a textual order; more often, and perhaps increasingly often, a text signals its fictionality by paratextual markers which are a safeguard against misapprehension: the generic indication “a novel” on the title page or cover is just one of the many examples of this. (Genette, 1990:770)

A solução apresentada para o aparato textual d’*O Livro do Meio*, em vez de demarcar e clarificar a natureza textual, dilui-a ainda mais porquanto se formula como

dúvida ou proposta, e se oferece uma designação genérica onde cabe quase tudo: “Cartas e textos?”. Com efeito, é legítimo interrogar-se sobre a amálgama aqui feita. Que tipo de texto é esse que não se deixa incluir na designação de cartas? Sabendo que todos os textos que integram *O Livro do Meio* têm uma enunciação de primeira pessoa (exceção feita àqueles em que «Ela» ensaia uma dissimulação por trás de uma “Rapariga Velha”, exercício textual reprovado por «Ele»), a tipologia textual poderá então oscilar entre as cartas, claramente assumidas mas, ainda assim, despidas de alguns atributos do género, e a crónica, o diário, o registo memorialístico e até a expansão lírica.

As referências à utilização destas tipologias percorrem a obra. Na página 95 «Ela» diz que “Isto não é a crónica da crónica de que grande arte é o escrever só com uma mão” (numa sugestão de que escrever com arte é fazê-lo com várias mãos, ou seja, hibridizando discursos e géneros), e logo à frente assume querer “despachar a diarística”. Sabendo-se, entretanto, que a matéria do livro será, como havia sido combinado entre os dois, composta pelos “temas da perda e da ameaça, reais e relativos, nas vidas que temos” (LM:18) consubstanciados num tempo em que os dois eram “crianças caminhando para a escrita” (LM:72), ficaria assegurada também a manutenção do registo memorialístico, coadjuvado, como sugeriu «Ela», pelas fotografias que assegurariam o “complemento iconográfico” do livro: “Eu bem te ando a dizer que isto devia ter um complemento iconográfico: fotografias, fac-símiles de convites, certidões, notas de suicídio, coisas assim” (LM:60).

Torna-se inevitável aqui a remissão para a personagem Elisa, de *Casas Pardas*, e para o seu processo de aprendizagem da escrita, que começou bem cedo, numa infância povoada de livros, ou para Lurdes, do conto “Exílio Menor”, seduzida pela vontade de “saber outras coisas” (LC:42) pelo exercício da palavra falada, ou escrita nas redações do colégio de freiras. Quer uma, quer outra, “são crianças caminhando para a escrita” e o diálogo intertextual torna-se inevitável, num processo que poderia ser só de revisitação dos próprios livros mas que se verá revestir outros contornos.

Num texto em que começa por dizer que a memorialística portuguesa é pobre, Eduardo Pitta afirma: “Não admira que *O Livro do Meio* seja motivo de escândalo e atrabile. O país dos interditos convive mal com movimentos de câmara lenta. O rumor

surdo da perplexidade traduz as reticências da regra”<sup>164</sup>. Considerando que neste livro se faz uma “desabusada escavação da infância”, é, afinal no registo cronístico que este autor o situa, apelidando-o de “crónica da infância”:

É essa a matriz do livro, a que um conjunto de três dezenas de retratos dos autores enquanto crianças acrescenta um suplemento de “realidade”. O que estas imagens nos dizem é que a fotografia não é um corpo neutro na dinâmica da obra. Quem conheça a obra dos co-autores encontra aqui um prolongamento das obsessões de ambos.<sup>165</sup>

Se se atentar ainda na frase que expõe os temas a trabalhar n’*O Livro do Meio*, é fácil verificar a forma como o modificador apositivo que adjectiva esses temas anuncia também a natureza matizada e flutuante do livro. Se o adjectivo “reais”, bem como a referência às “vidas que temos” convocam imediatamente a autobiografia, o “relativos” deslocaliza-a ou esbate-a, sugerindo simultaneamente a prática de uma autoficção, categoria que Doubrovsky formulou nestes termos, numa nota de capa que esclarecia a natureza do seu romance *Fils*, de 1977: “Autobiographie? Non. [...] Fiction d’événements et de faits strictement réels ; si l’on veut, *autofiction*, d’avoir confié le langage d’une aventure à l’aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau” (Doubrovsky, *apud* Gasparini, 2004 : 22-23). Mais tarde, este escritor e crítico literário desenvolveria esta noção situando a autoficção num lugar intermédio entre a autobiografia e o romance: “Un curieux tourniquet s’instaure alors. (...) Ni autobiographie ni roman, donc, au sens strict, il fonctionne dans l’entre-deux, en un renvoi incessant, en un lieu impossible et insaisissable ailleurs que dans l’opération du texte ” (*idem*:23).

O conceito foi também movimentado por Genette num ensaio publicado em 1990, na revista *Poetics Today*, intitulado “Fictional Narrative, Factual Narrative”. Aí, após um *mea culpa* pelas omissões d’*O Discurso da Narrativa* e d’*O Novo Discurso da Narrativa*, onde o autor assume apenas ter considerado a narrativa ficcional e descurado a factual, Genette fala da autoficção como uma modalidade de texto contraditória que se poderia resumir na fórmula “It’s me and it’s not me” (Genette,1990:769) e que, importando o modelo de formulação triangulada de Lejeune, assentaria num triângulo cujo vértice seria o autor, que se identificaria com a personagem, esta com o narrador,

---

<sup>164</sup> Eduardo Pitta, “A Infância, os Outros”, Suplemento «Mil Folhas» do Jornal *Público* de 24 de novembro de 2006, p. 10.

<sup>165</sup> *Ibidem*.

mas em que este seria diferente do autor, segundo o esquema  $A \neq N = P = A$ . Em função do conteúdo autenticamente ficcional ou aquele que só o é aos olhos da lei, Genette distingue respetivamente as *autoficções verdadeiras* e as falsas, ou seja, as *autobiografias envergonhadas* (*ibidem*). Para este crítico, a coincidência do autor com o narrador simboliza o compromisso do autor para com as suas asserções narrativas e torna o narrador uma instância supérflua: “ (...): when  $A = N$ , exit  $N$ , for it is simply the author himself who narrates” (*idem*:770). Genette considera ainda estas três relações como, respetivamente, semânticas (A-P), sintáticas (N-P) e pragmáticas (A-N), e faz a seguinte ressalva:

(...) Only this last relation involves the difference between factual and fictional narrative; but I would not say that this is an index of fiction or non-fiction, for evidence of the relation A-N is not always as manifest as the grammatical evidence for N-C or the onomastic evidence for A-C. (*ibidem*)

Genette concorda, assim, com Barbara Smith e assumirá que a ficcionalidade é determinada tanto (ou mais) pelo carácter fictício da narração como pelo carácter fictício da história, e cita as palavras da autora em nota de rodapé: “The essential fictiveness of novels is not to be discovered in the unreality of the *alludings* themselves. In other words, in a novel or tale, it is the *act* of reporting events, the *act* of describing persons and referring to places, that is fictive” (Smith, *apud* Genette, 1990:765).

Jogando com a noção do real e do relativo, com a modalização enunciativa que o uso da primeira pessoa permite, e com as potencialidades de uma autorreferencialidade irónica, *O Livro do Meio* extrapolará das ressalvas e dos parâmetros estabelecidos por Genette, e aí residirá o seu poder desestabilizador. Esta obra situa-se, de facto, num limbo onde se exercitam (e provocam) em jogo irónico a crença e a descrença do leitor. Heinich explica assim essa zona raiana entre a ficção e a não ficção: “ «Ce n’est qu’un roman»: C’est là la forme typique de discréditation d’un récit, renvoyé au régime négatif de la fiction auquel est opposé celui, positif, de la diction” (Heinich, 2005 :65).

Heinich movimenta aqui as implicações associadas ao uso da primeira pessoa (mais reservada à dicção), e ao da terceira pessoa (associada à ficção), para a configuração ou não de um aparato ficcional. A este propósito caberá convocar novamente Barthes:

Moins ambigu, le «je» est par là-même moins romanesque: il est donc à la fois la solution la plus immédiate, lorsque le récit reste en deçà de la convention (...) et la plus élaborée, lorsque le «je» se place au-delà de la convention et tente de la détruire en renvoyant le récit au faux naturel d'une confidence (...). (Barthes, 1953 :53-54)

No contexto da oscilação textual d'*O Livro do Meio*, e tendo em conta a tensão que sempre se cria com a movimentação de diferentes registos discursivos, compreende-se a atração de MVC pelas potencialidades de ilusão de verdade que o uso da primeira pessoa acarreta. Se, como diz Barthes, “Le passé simple et la troisième personne du roman ne sont rien d'autre que ce geste fatal par lequel l'écrivain montre du doigt le masque qu'il porte” (*idem*:60), a primeira pessoa será a marca de um autor desvelado. Assim o entendeu também Nathalie Sarraute, como deixou explícito na sua obra *L'ère du Soupçon*, onde esclarece assim o uso da primeira pessoa:

Le récit à la première personne satisfait la curiosité légitime du lecteur et apaise le scrupule non moins légitime de l'auteur. En outre, il possède au moins une apparence d'expérience vécue, d'authenticité, qui tient le lecteur en respect et apaise sa méfiance. (Sarraute, 1956 : 85)

Estratégia textual mais credível, a manutenção do *eu* enunciativo garantiria, então, a adesão *voyeurista* do leitor. Simplesmente, como se verá, o texto d'*O Livro* aposta na baralhação de processos e o uso da primeira pessoa, ao contrário do que afirma Sarraute, serve um propósito provocatório que manterá o leitor em permanente estado de alerta.

Ao refletir sobre as definições de autobiografia, Philippe Lejeune diz, em *Moi aussi*, preferir a do dicionário Larousse, na edição de 1866, segundo a qual a autobiografia é “la vie d'un individu écrite par lui-même” (*apud* Lejeune, 1986:18). Ainda assim, e reformulando os termos em que ele próprio tinha apresentado o género no seu *Pacte Autobiographique*, o autor acrescenta à definição o facto de se tratar aí de “une réalisation particulière de ce discours, celle où il est répondu à la question «qui suis-je?» par un *récit* qui dit «comment je le suis devenu»” (Lejeune, 1986:19), salvaguardado assim a possibilidade de considerar flutuações do género tendo em conta os efeitos que as técnicas discursivas podem exercer sobre o texto. Investido do poder da propriedade sobre um discurso em que o escritor *se diz*, pela movimentação da primeira pessoa esse escritor poderá construir a *sua* verdade, reservando-se o direito de escolher, calar ou exagerar: “Droit de la personne sur son image, droit de l'écrivain sur

son écriture, décalage entre écriture et publication, tout concourt à donner à qui écrit liberté et bonne conscience” (*idem*:53-54).

Apaixonada pelo circuito de vozes e pelo ludíbrio enunciativo que ele permite, Maria Velho da Costa estará, com Armando Silva Carvalho, a manusear como fez em todos os seus romances um instrumento de profunda desestabilização do texto, ao fazer a primeira pessoa conviver em permanência com as noções do «real» e do «relativo» e, por essa via, simultaneamente a reivindicar e a afastar do texto uma caução de verdade.

Estratégia textual mais credível, a manutenção do *eu* enunciativo garante a adesão *voyeurista* do leitor, e será muito por via dessa movimentação que o texto d’*O Livro* vai construindo o seu percurso provocatoriamente oscilante e tensional.

Algumas passagens indiciam que a territorialização do texto não terá sido assumida no início do processo desta escrita a duas mãos e terá suscitado até a referência de que o livro estaria a ser encarado por outros como uma repetição da “receita das Três Marias em dueto”, ou um exercício de “Narcisismo a dois” (LM:15). É curioso que «Ela» antecipe estes comentários de um desabafo que poderia fazer crer que este livro seria uma espécie de arremedo de fim da linha no que à atividade escrevente diz respeito: “Há anos que me despeço da Literatura. Perdi o impulso, receio o tumulto.” (LM:14). A página seguinte vem em abono dessa despedida, desta feita a partir da percepção que outros teriam, baseada no facto de a autora não estar a escrever nada: “E por que não acabar de vez, suportar o desdém, ou até o alívio alheio pela reforma antecipada? *É preguiça, são os netinhos?*, já tiveram o arrojo, a falsa compreensão de inquirir” (LM:15). Ora, de facto, o texto seguinte, escrito também por «Ela» quatro dias mais tarde, esclarece: “Ocorre-me que, tal como nas Três Marias (propus eu), escolhemos (propuseste tu) um texto do século XVIII, igualmente epistolar. Não decifro, mas também ainda não é preciso” (LM:16). A tipologia dos textos das *Três Marias* estaria, de facto, a condicionar os textos dela, o que motivou a seguinte reação d’«Ele»:

Achas-me tu, porventura, com cara das outras duas Marias? Há já para aí pessoas que me vêm chagar, dizendo que o que andamos a fazer é *remake* desse trio de meninas novas, prendadas na escrita e que se exibiu com êxito nos velhos anos setenta à custa dessa freira fantasmática e alcoforada. As três muito conventuais, a bordar um hímen colectivo, um coral fêmeo a bufar no macho.

Tira o cavalinho da chuva, minha linda, direi feito cigano. Andei a reler-vos por obrigação e fiquei sarado. (LM:139)

Menos autorreferenciais, alguns textos d'«Ele» ajudam ainda assim a mostrar a natureza insituável desta obra: “Acabei por cair na crónica, que é género que me enfastia, só por que fui almoçar ao Pega de Caras um peixe-espada grelhado” (LM:214). A par da indefinição tipológica do texto, nem o tom do livro terá ficado acordado. Se na página 15 «Ela» assume que não será o “confessional” e que “é preciso encontrar o tom”, a questão não fica entretanto arrumada e é retomada mais tarde: “E o tom, o tom? Epistolar, diarístico, ficcional?” (LM:18), e chega-se («Ela» chega!) entretanto à resolução de que ele será o de um “coloquialismo intimista” (LM:56-57). A opção d'«Ela» parece óbvia tendo em conta as opções discursivas dos seus romances e a tentação irresistível para a dicção e a explicitação. Também aqui Maria Velha da Costa assume, e não deixa de ser interessante que a discussão sobre o tom e as opções discursivas sejam apenas equacionadas por «Ela», o seu pendor para a dicção: “Sempre me foi mais fácil discorrer do que narrar” (LM:44). Esta predileção constatou-se já no decurso deste trabalho em afirmações cujo paralelo direto com a frase anterior é fácil verificar: “Elisa quer afinal a coisa mais natural dado o seu percorrer, o derramamento sem fronteira de entendimento ou contenção de uma fala” (CP:344-345); “(...) pouco sei resistir a explicar-me, a explicitar-me até no interior do que faça” (MCR:228). Para corresponder a esta predileção, o registo cronístico ou o diarístico oferecem-se, com efeito, como o mais adequado pelas razões que Maria Alzira Seixo aponta no seu texto “O outro lado da ficção”, incluído na obra *A Palavra do Romance*:

É certo que a crónica obedece a princípios de exposição mais objectivada e a parâmetros de textualização mais determinados, colocando o interesse na suspensão que liga o narrador ao seu objecto de escrita – e que o diário, fundamentalmente reportado ao eu, é o lugar de mais evidente indecisão literária onde justamente o narrador se procura enquanto imagem pessoal; susceptível de prender-se nas malhas que a fluidez do tempo sempre vai criando e constituindo-se como objecto de uma escrita que é ela aqui o próprio objecto também e donde deriva o incessante desdobramento subjectivo quase reificado que nele se pratica; (...). (Seixo, 1986:168)

Flutuando entre registos que permitem manter ativo o trânsito autorreferencial e metaliterário, este livro, não obstante tratar-se de uma coautoria, mantém indelével a impressão digital de Maria Velha da Costa: o mesmo dispositivo textual movediço, a mesma vontade de diluir fronteiras, a mesma provocação no esgrimir de argumentos metaliterários tensos e ambivalentes.

O propósito da obra é também apresentado por «Ela»: “Não estamos aqui para denunciar. Estamos aqui para entreter, ganhar a vida e dar o exemplo. Meninos exemplares. Como as *Ligações* do Laclos, é evidente” (LM:45). A autoironia, que é também uma pegada autoral de MVC, denuncia aqui o tom provocatório e cáustico desta obra, mas também a sua perversidade, que havia já sido, aliás, referida na abertura, a propósito do comentário de Proust à obra *Les Liaisons Dangereuses*, que ele considerava “Le plus effroyablement pervers de tous les livres” (LM:16). Não deixa de ser curioso que as *Liaisons* estivessem já a pairar no imaginário da autora aquando da escrita de *Irene*. De facto, já aí aparece a figura de Valmont que Orlando, de cultura vasta e visão ácida, vê corporizada no “actor-produtor americano, o sócio do dono da noite e do gosto, (...) o ladrão de casaca” que foi assistir à estreia da *Tempestade*, onde Raquel atuava (ICS:207).

Uma das intenções do livro seria então, a acreditar nas palavras d’«Ela», a de entreter. O verbo remete imediatamente para a conceção da ficção como jogo e para as palavras de Doroteia, em *Missa in Albis*, quando falava da ficção como “arte de tablado e entremês para entreter público vilão” (MA:317), o que também legitimaria a presença do verbo «denunciar». Tratar-se-á então, de uma exorcização? A que níveis? Ao da receção à obra publicada pelos dois coautores? À avaliação que se faz dos outros que praticam o mesmo ofício e sobre os quais é preciso tornar pública essa avaliação? Ao do ajuste de contas com a família, com o passado, com as relações sociais? A obra é inicialmente apresentada como *O Livro do Meio* literário onde ambos os autores se movem: “Como se a escrita fosse de facto o outro meio, como se diz de um meio que é líquido, ou gasoso. O meio da arte. A tal que escrevi (o que começou por ser um lapso ortográfico) que não é nada à vida. Os acasos da arte, as trevas que convoca, o tumulto” (LM:15). Cedo se percebe, no entanto, que o *Meio* de que se fala é mais vasto, como reconhece Eduardo Pitta, situação que o leva a questionar-se: “Romance epistolar? Ou romance realista?”. E explica:

E o protocolo não engana: nos interstícios do passado insinua-se a prova do quotidiano. Leitura do mundo: obras, autores, prémios, família, castas, ódios, equívocos, querela, política, dinheiro. O Meio à lupa, sem licença, entre 4 de Fevereiro e 29 de Junho do ano em curso.<sup>166</sup>

---

<sup>166</sup> Eduardo Pitta (2006), *loc.cit.*, p. 10.



Tratando-se de uma leitura do quotidiano balizada por datas, a obra justifica a hesitação classificativa de Eduardo Pitta. De facto, usando novamente a formulação que Maria Alzira Seixo faz da crónica, *O Livro* parece fundar-se na preocupação de, sem efabular, “restituir uma realidade”, mantendo do romance “uma certa tessitura anedótica ou fabular”, mas simultaneamente afastando-se dele por “reduzir a ambiência definida por personagens e espaço-tempo exteriores a uma *pessoa* central e determinante na sua representatividade ínfima e íntima” (Seixo, 1986:161-162). Sendo “uma espécie de géneros de pessoa, e não de personagens ou de autor”, estes textos de primeira pessoa têm, segundo Seixo, vindo ultimamente a “a atravessar de modo incómodo, provocante e por vezes sedutor o terreno dos géneros que o classicismo e essa sua contrapartida indecisa que foi o realismo nos legaram como balizas do campo literário” (*idem*:162). Esse é também o entendimento de Philippe Gasparini. Embora situe a sua abordagem no âmbito do romance autobiográfico, as tipologias textuais usadas no romance suscitam-lhe uma comparação peculiar com a técnica do cuco, que põe os seus ovos nos ninhos doutras espécies:

(...) Le roman autobiographique perfectionne encore cette technique, de reproduction en investissant subrepticement des nids, c'est à dire des genres, déjà colonisés par la fiction – la lettre, le journal, le testament, la confession, les Mémoires -, dont il mimera plus ou moins le fonctionnement. Ainsi va s'engager un jeu intertextuel, et même, si l'on peut dire, intergénérique, qui ne prendra tout son sens qu'après le décryptage sémiotique du texte que le titre encode. (Gasparini, 2005 :64)

Ora, o título da obra de Armando Silva Carvalho e Maria Velho da Costa mostra-se especialmente feliz pela sua ambiguidade e por de certa forma anunciar à partida uma natureza textual partilhada entre uma escrita simultaneamente inscritiva e evasiva, que revela na mesma proporção que esconde ou ludibria. Considerando que uma obra literária é irreduzível a uma fórmula ou a um conceito, Gasparini entende que o seu título deve respeitar essa abertura e, nessa lógica, deve colocar um enigma que o texto trabalhe sem nunca o resolver completamente (Gasparini, 2004:63). Difuso e polissémico, o título da obra agora em análise cumpre por inteiro esse requisito que, afinal, é o mesmo que Umberto Eco exige: “Un titre doit embrouiller les idées, non les embrigader” (*apud*, Gasparini, *idem*:63).

Dever-se-á notar que não é objeto deste trabalho dissecar a matéria que n’*O Livro do Meio* constitui arremesso cáustico ou crónica de maldizer. A convocação que aqui se faz desta obra a dois tem apenas por motivação tentar consolidar e esclarecer um

percurso que se fez sobre a escrita de Maria Velho da Costa enquanto *poética de au(c)toria* e, continuando o raciocínio sobre as relações entre a arte e a vida e a conceção da ficção como (des)proteção, apreciar a natureza do exercício literário em que se constitui este “Romance epistolar”.

### 2.3.2 – Um exercício de *escrever* ou de carnavalização?

O contado e o vivido confundem-se e há que fechar os olhos para o que da sequência de imagens é olhar meu.

Armando Silva Carvalho  
Maria Velho da Costa

Considerando que o romancista é um “mystificateur-né”, Maurice Couturier entende que o homem ocidental sente necessidade de se dizer e de se narrar, numa pulsão que ele considera vir sempre acompanhada da paixão de se *outrar*. Assim, explica:

Être un autre pour soi, dire l’autre de soi, se dire à l’autre, tout cela est un peu la même chose (...) car l’écriture romanesque exige, pour être lue, la médiation de l’autre. Le roman naît à une époque, l’époque baroque, où l’on affectionnait beaucoup les jeux de masques. (Couturier, 1995 :199)

Concebido sob a égide de um romance barroco, *O Livro do Meio* tem um potencial de ludíbrio e de engenhosa manha que lhe confere o tom e o estilo dos jogos perversos dos salões palacianos. Não obstante o aparato textual e a sua natureza insituável, parece querer manter-se nesta obra a ideia de que nela se trata de facto de um jogo, não já estritamente ficcional, pelas razões apresentadas atrás, mas de um exercício de fina e laboriosa ironia operado numa zona intermédia ou de cruzamento entre a (auto)biografia e a (auto)ficção, em que se trabalharia a vida e a escrita, ou o que cada um dos coautores vai fazendo num e noutro campo. Ajudado pela marcação temporal e espacial dos excertos, que os situa no âmbito da realidade e da reflexão quotidianas, o texto beneficia (ou aproveita-se) do seu estatuto epistolar para potenciar esse capital de jogo que todo o texto de correspondência comporta:

Il y a dans toute grande correspondance ce vertige, ce trouble des repères, qui fait l'effroi et le plaisir des meilleurs romans par lettres. La lettre s'impose à notre croyance au moment même où elle nous ment. Et voilà pourquoi l'épistolaire est un régime d'écriture irremplaçable : c'est dans la lettre que la formule frappante trouve son lieu d'expression le plus exact, son véritable ascendant sur le lecteur. Sa capacité à provoquer l'énigme ou la révélation.<sup>167</sup>

Jogando ainda com a circunstância de se tratar de um texto simultaneamente direcionado para dois narratários distintos, o coautor e destinatário primeiro e imediato de uma correspondência íntima que se decidiu tornar pública, e o leitor do romance que acederá em segunda ou terceira mão às confidências trocadas, *O Livro* trabalha esse capital de jogo sobre múltiplas plataformas, o que lhe acrescenta perversidade e paródia por poder simultânea e provocantemente suscitar e cruzar diferentes configurações subjetivas. A remissão para um narratário sempre presente é, aliás, feita por «Ela», primeiro logo no início do livro, quando diz “Deixar o leitor comum acompanhar uma progressão. O leitor comum *é um ser para a morte*. (Mas quem é o leitor comum que nos pega?)” (LM:29). Esta passagem recupera afirmações paralelas do romance *Missa in Albis*: “Foi com Sara que aprendi que o escrutínio de uma progressão intensifica o prazer, afia os sentidos” (MA:281); “Lá iremos, como se diz de sinuoso caminho; afixemos a máscara do relator que progride” (MA:291). Postas em relação, na análise ao funcionamento da rede intra e intertextual de MVC de que se ocupa esta alínea, estas afirmações denunciam o veio sempre detetável de uma prosa construída sob vigia apertada e de olhos postos num ledor: “Por que só escrevo de mão dada, com narratário? E se a criatura tropeça, esmurra o nariz, o joelho? *Nunca estou sossegada*.” (LM:191). As remissões ao narratário são frequentes, tentando uma postura que tanto se mostra ironicamente apreensiva como denunciadora de uma certa presunção de insegurança, no *jogo de dá e tira* que se tem vindo a evidenciar como perfil de autor macrotextual em MVC. Veja-se como, à vez, o texto d'«Ela» sugere vacilação e controlo apertado:

Há que ouvir a *deixa*. O *terceiro incluído*, sempre que dois falam, não é a *plateia*.  
Ou é?  
Não ser desleal no que fica para ser lido. (LM:264)

Tenho medo que, sobretudo nos meus *apports*, isto esteja demasiado sincopado. O leitor não deve ter tempo de se *colar* a um tema, ou um *tom*.  
Mas também quem é que quer o leitor para lesma submissa?  
*Homessa*, diz a Mãe, *ao menos a ler estavas sossegada*. (LM:308)

---

<sup>167</sup> “Dossier sur correspondance d'écrivains”, *Magazine Littéraire*, nº 442, mai 2005, p.34.

Ao equacionar a postura e a receção do leitor face aos textos, assume-se aqui a evidência do trânsito complexo que neles se opera pelo diálogo implícito entre diferentes instâncias do discurso. Maurice Couturier explicou-o desta forma:

(...) C'est notamment à travers un réseau complexe d'identifications positives et négatives avec les narrateurs, les personnages et les narrataires (actants appartenant à la boîte noire du texte) que cet échange peut se produire : l'auteur projette dans le texte des images plus ou moins fidèles de lui-même, il les éparpille entre les différents actants, tels des mois parcellaires, invitant le lecteur à s'identifier à son tour à chacun d'eux. L'écriture se conçoit alors comme un processus de fuite et d'évitement par lequel l'auteur cherche à assumer sa loi sur le lecteur et à lui interdire l'accès à son for intérieur. (Couturier, 1995 :22)

Pese embora o facto de Couturier não estar aqui a considerar os géneros de primeira pessoa, a sua análise remete para o jogo de forças que naturalmente se estabelece na ficção entre dois sujeitos que reciprocamente se atraem, o autor e o leitor. Ora, se no caso analisado o autor se empenha na sua camuflagem, no caso dos textos d'*O Livro* a tónica será posta num processo expressamente autoassumido de fuga e de exposição, baralhando os dados de forma a criar no texto uma espécie de baile de máscaras que se comprazem numa prática de ludíbrio feita de exercícios matreiros de ocultação e desocultação. Atiçado para o jogo e alertado para as manhas do autor através da metatextualidade com que ele vai minando o processo de identificação autoral, o leitor persistirá na sua demanda:

La lecture est à son tour un processus d'enquête et d'identification négative ou positive : empruntant les armes de l'Autre, le lecteur s'efforce d'échapper aux pièges mis en place par l'auteur pour dissimuler son désir et s'ingénie à reconstituer sa figure afin d'établir avec elle une véritable empathie. (*idem*:22)

A motivação para este jogo de mútua atração radica, segundo Maurice Couturier, na tentação que cada autor tem de chamar a atenção do leitor para as suas máscaras, um impulso que remonta pelo menos a Cervantes (*idem*:204) e tem conduzido alguns autores a cometer riscos importantes:

Cette compulsion quasi tragique à vouloir être un autre a conduit très tôt certains auteurs, plus maîtres de leurs écritures que d'autres, plus disposés aussi à prendre des risques importants – risques psychologiques, s'entend -, à vouloir mettre leur propre vie en fiction. (*idem*:197)

Nº *O Livro do Meio*, ao invocar o leitor e ao sugerir a manipulação de estratégias textuais tendentes à indefinição, «Ela» faz questão de se mostrar ciente dos riscos que corre ao ter decidido partilhar um exercício literário de revisitação da infância e de manuseamento da vida *real*, ainda que às vezes *relativizada*. E até antecipa receções à leitura:

Sabes que podem vir a ler: isto é tudo simulacro de contenda, encenação deles para dar sal ao livro.

*A flor do sal.*

Capazes disso. Valentes na língua, ludibriosos no trato. (LM:313)

A última página do livro, da autoria d'«Ela», atesta que essa preocupação esteve sempre presente. Aí se convoca novamente o leitor e o seu papel de espia de dupla face: “Já não nos vamos responder, nesta interpelação vigiada pelo olhar do outro, anjo ou demónio desconhecido, o leitor” (LM:412).

Ora, ainda que o próprio autor seja ele próprio o seu primeiro leitor, como reconhece Maria Velho da Costa ao dizer que “(...) na escrita há sempre um outro, um leitor que somos nós próprios”<sup>168</sup>, em boa verdade, o parceiro de escrita foi o primeiro aferidor externo do andamento e do conteúdo e teor da obra. De facto, os textos d'*O Livro* foram sendo discutidos pelos dois coautores, semanalmente, num processo que repete a metodologia da criação de *Novas Cartas Portuguesas*. As referências a esse processo abundam na obra:

Trabalhámos ontem os textos de Peniche (alguns anteriores à tua partida) e os meus, algo tocados pela angústia do abandono. Os textos deixaram-nos exaltados num mútuo discorrer sem fim, que durou o jantar e após, e com razão. São bons e com uma certa correspondência temática. (LM:173)

Estas referências transportam para a obra um outro dado desestabilizador da tipologia textual, porquanto anunciam a obra como resultante também de um certo processo antropofágico, em que os textos seguintes se vão alimentando dos comentários entretanto produzidos, num círculo auto e inter-referencial: “Leste alto os nossos trabalhos de casa, lá fora, no *British Quintal*. (...) Tínhamos rido, bebido, gozámos, gozamos sempre, com a recepção da escrita do outro” (LM:206-207); “Quanta correspondência e conexão, que até a nós parecem estranhas quando nos reunimos para trocar textos”

---

<sup>168</sup> “Maria Velho da Costa – Uma flor no deserto”, *loc. cit.*, p.26.

(LM:217). Estes comentários, que às vezes parecem só para consumo interno dos dois coautores, transportam no entanto recados para fora desse circuito:

Não é, contudo, a expectativa trepidante, a profunda e alegre calma dos nossos sábados de leitura e troca mútua dos textos da semana. Pareço simplista e mesmo taralhouca, mas tu bem sabes, e que quem quer ler saiba, apesar das ansiedades da escrita e dos seus sintomas – a virtude regeneradora da nossa empresa. (LM:223)

A supervisão dos textos pelos dois coautores, além de permitir uma reflexão sobre o processo de recepção, introduz no texto um princípio de desconfiança que mina qualquer pretensão de leitura referencial e parece inserir-se numa estratégia de ardilosa sedução:

Coisa perturbante a leitura da nossa leitura de nós – a leitura exacta do outro, mesmo muito próximo, não está garantida. (Ocorrem os conselhos de escrita criativa da Merteuil à pequena Volanges: não deve dizer tudo o que pensa e deve aprender a dizer o que não pensa.) (LM:70)

Ontem, pelas razões que sabes (nunca saberão as razões que sabemos fora do Livro), (...). (LM:115)

Pela sua pertinência, convoca-se aqui novamente Nathalie Sarraute e a sua convicção de que o uso da primeira pessoa satisfaria a curiosidade do leitor e mitigaria os escrúpulos do autor, ao mesmo tempo que, exibindo uma aparência de autenticidade, acalmaria a desconfiança do leitor (Sarraute, 1956 : 85). Ora, perante a autoironia dum texto que se exhibe em atividade perversa concebida para entreter, compreende-se que *O Livro do Meio* reclame outra postura, que não a enunciada por Sarraute. Aqui, nem os autores sossegam os seus escrúpulos, nem o leitor lhes dá o voto de confiança pela fiabilidade da narração do *eu*. Se os primeiros acicatam a avidez do segundo e imediatamente desmascaram essa malícia, o leitor olha o texto com o distanciamento e a reserva que se impõem perante quem constantemente lhe baralha os dados.

Internas ao processo produtivo ou exterior a ele, a remissão e a consideração do narratário são fatores condicionantes da escrita. Além de serem sujeitos à supervisão do coautor, os textos foram sendo mostrados e dados a apreciar a pessoas da confiança dos dois. Já no fim do *Livro*, «Ela» refere “uma longa conversa (...) com o M. G.” onde terá sido “Impossível contar-lhe do *fazer disto*”. E, num acrescento que contraria a vertente marcadamente autorreferencial da sua escrita, deixa fluir a irónica modéstia:

Mas eu nunca soube contar do fazer de nada, da misteriosa sufocação cantante, que me transcende, e que eu não aprendi a servir como uma sagração.

Reticente de mim, reticente do *dom*. (LM:407)

No entanto, outros amigos acederam aos textos e tiveram ocasião de os comentar. Vejam-se os excertos:

Se ao menos houvesse mais próximos como a nossa I. A. Muito me alegra ter sido a primeira com quem levámos o *Livro* a jantar. (...) E é ela que diz que certas coisas acerca dos mais próximos não se devem sequer pensar. (LM:96)

Dizia ontem a M. G., fina e ladina que ela vem sempre ao nosso almoço semanal, um bocadinho enciumada da nossa parceria Carvalho & Costa, dizia ela que devíamos pôr de parte e censurar os nossos *morceaux* mais assanhados como se faz agora com os cordões umbilicais – para mais tarde utilizar. (LM:100)

Lembro-me de ti em Almoçageme, em casa da M. G., onde planeámos ponderar, acaso *expurgar*, estas matérias. (LM:408)

A revelação destes dados, a par das referências explícitas ao leitor mais mediato, retira a esta obra a espontaneidade e a autenticidade de uma correspondência verdadeira e dota o texto de uma tonalidade paródica, acrescentando-lhe uma componente de labor engenhoso e perverso de quem sabe estar a construir um texto vocacionado para desconfortar ou, pelo menos, espicaçar alguns ânimos:

A propósito de comentários à nossa empresa, benevolentes, curiosos, ou *green with envy*, como diria em bom português o Vasco Pulido Valente, dois me assolam mais:

- a *preocupação* da T. H. com a tua fragilidade face à minha força. O que a irrita é a *preocupação*, porque o resto podia ter dito ao contrário. Depende a quem.

- a M. G.:

*Mas isso vai ser uma luta de classes.*

*De castas?*

*Não, casta é a mesma.*

Sejamos pois castiços face à turbamulta que nos põe a umbigar. (LM:174)

A utilização de iniciais potencia o tom provocatório do livro. Servindo aparentemente o propósito de preservar a identidade dos referidos, esta é porém facilmente descodificável ou reconhecível pelos leitores do “meio”, o que acrescenta uma certa perversidade e malícia à obra, e acicata o *voyeurismo* do leitor.

A vertente paródica do texto é aliás indiciada bem cedo, num texto d’«Ela» intitulado “Terça-feira gorda” que, convocando o Carnaval, apenas parece fazê-lo para autorreferencialmente, mas em exercício de negação autoirónica, agitar o lembrete da carnavalização que se opera na obra: “Descarnalizemos isto, também. A pendência à

carnavalização, à sátira, à via cínica, já nos foi apontada por gente de bom porte, ora como mácula, ora como competência”. Mas a aposta d’«Ela» está feita: “Tu já começaste a contrariar o Entrudo, com a intromissão do teu verso, que pede chuva. Deixa-o chover, chorar o massacre dos cisnes, a sua graça. Pardais e gaivotas safam-se sempre, os robustos predadores. Este ano não há andorinhas para ninguém” (LM:30).

Mais à frente, também «Ele» assumirá, embora de forma menos mordaz e reivindicando a sua apetência poética, o posicionamento paródico do texto: “Por mim, que chegou a altura de entrar nesta comédia de primeiras entradas, direi: louvado seja o que em soneto me deu o tom da desgraça cósmica para me desviar da invocação do tema em forma realista”. E demarca a sua postura relativamente à que «Ela» faz questão de manter: “Não solto imprecações, não exijo monstros, não quero que chova sangue. O dia em que nasci não torna mais ao mundo” (LM:106). Mais tarde aconselhá-la-á a moderar a força do chicote, numa frase que é também, como aliás noutras passagens da obra, um exercício de avaliação e de aferição textual que mutuamente os dois autores vão praticando e onde a figura d’«Ele» parece desempenhar sempre um papel mais moderador: “Devagar que temos pressa, Fáfá, digo eu em vez da Mãe, a tua. Não estales tanto esse chicote sobre as bestas. A carruagem passa, os cães, uns ladram e outros mordem, e a nossa viagem ainda nem sequer saiu do adro” (LM:87).

Intimamente relacionada com uma estética do processo que faz interagir a perceção, interpretação e produção artística, a paródia não poderia, em boa verdade, estar ausente dum texto cuja complexidade e sofisticação de construção exige leitores treinados e precatados, quer relativamente às potencialidades discursivas do exercício metaliterário, quer relativamente ao fulgor tenso e desafiante que a escrita de Maria Velho da Costa constitui. É nessa linha que Linda Hutcheon afirma que “parody prospers in periods of cultural sophistication that enable parodists to rely on the competence of the reader (viewer, listener) of the parody” (Hutcheon, 1985:19). Numa obra sempre vigiada pela consciência dos coautores e pela de alguns narratários empíricos a quem os textos foram sendo dados a conhecer, a vertente paródica permite ativar de forma substancial o carácter tensional do texto e dosear o seu potencial de sedução e de sarcasmo:

Much parodic metafiction today deliberately works either to orient or to disorient the reader. One of the effects of *both* kinds of maneuvering is to set up what one critic calls a “dialectical relationship between identification and distance which enlists the audience in



contradiction” (Belsey, 1980:97). Like Brecht’s *verfremdungseffekt*, parody works to distance and, at the same time, to involve the reader in a participatory hermeneutic activity. Of course, there are many ways of accomplishing this – from aggression to seduction. (*idem*:92)

Alguns excertos deste livro comportam um verdadeiro desafio à atenção do leitor tal é o efeito de entrelaçamento de propósitos intencionalmente inquinados para produzirem ludíbrio e a indistinção entre a dimensão do que será real ou relativo na exposição da vida de ambos. Na página 132, «Ela» refere o facto de «Ele» lhe ter gabado “a invenção da infância” e afirma:

E lembra-te de que muito do que lembro me foi lembrado. Apesar do acervo de segredos, ou por causa deles, havia na Casa dos Gritos uma clara vocação historiadora e efabuladora. *Zangam-se as comadres, descobrem-se as verdades*, diz a Mãe, e naquela casa zangavam-se muito. (LM:132)

A referência à *invenção da memória* torna-se aqui numa gritante provocação ao leitor, sobretudo se não se perder de vista que o *Livro* faz questão de exhibir um complemento iconográfico de fotos da infância dos dois coautores. Se estes elementos já potenciam um processo “de *mystification et démystification*, au carrefour du regard documentaire et de la vision imaginaire ou fantasmagorique” (Mendes, 2008:292), a convocação de um passado que se equaciona e discute entre os dois coautores mais acentua o ludíbrio.

Isabel Allegro analisa assim este jogo entre o *contado e o vivido* em que o *eu* da escrita se divide “em sujeito e objeto de si mesmo”:

A co-autoria também multiplica as vozes: dois «escritores textuais» escrevem e dirigem os textos ao outro (em apóstrofes que diversificam a relação e a auto-revelação) e dois «leitores textuais» da escrita um do outro.

Mas qualquer escrita sobre o passado chama ao texto ainda outras vozes: «as de lugares e não-lugares ausentes, já mortos» (aqui, os da infância e suas representações visuais), a quem o eu escrevente apela para que postumamente falem – esses «apelos ou apóstrofes» alargando, na formulação de Paul de Man, a «multivocalidade do eu». É pois esta rede de diferenciações textuais que torna o sujeito irredutível à sua identidade histórica, suspendendo-o; porque a textualidade altera o modo de dizer a verdade. E pelo menos desde Proust sabemos que não há memórias que não sejam reinventadas. Cada autor estará assim sempre submerso ou ausente do seu texto, mesmo se nele substancialmente escrito. (Magalhães, 2007:16)

Nesta “invenção da infância”, o registo dúbio e autossarcástico desenvolve-se também acerca do nascimento d’«Ela» pois que, “A ser verdade, foi por um triz que não (foi) enjeitada, ao menos em germe”, e terá sido a persistência da mãe em levar a

gravidez até ao fim que justificaria a sua existência. A propósito, «Ela» diz que quando tomou conhecimento do facto, por volta dos doze anos, nem se indignou contra o pai, nem ficou grata, considerando-se uma “Electra de trazer por casa”, afirmação que, dado o contexto, constitui uma inversão do mito clássico, ou pelo menos uma tentativa de desconstrução. E acrescenta: “O episódio, dado que póstumo à infância tenra, ficará para outra empresa, ou já está patente num naipe de personagens recalcitrantes à Mãe, macias com o Pai” (LM:132-133). Ora, assiste-se aqui a uma paródia fundada numa inversão de valências, porquanto deveria ser o pai a merecer o olhar recalcitrante, tida em conta a sugestão de oposição à gravidez da mãe. Como se não bastasse, diz-se ainda que o episódio, assim colocado às avessas, está patente nalgumas personagens dos seus romances. Lembre-se que, de acordo com a versão mais conhecida do mito, Electra preparou e conduziu o irmão ao assassinato da mãe e do amante desta, pelo facto de ela ter, por sua vez, matado o marido, Agamémnon. Junto ao túmulo deste, Electra suplica ao pai que faça o seu irmão regressar para que o génio vingador deste possa consumir, em gesto libertador, o assassinato da mãe adúltera.

A vida está, portanto, a ser carnavalizada em jogos que a viram do avesso. O que resulta desta vida na ficção de MVC será, então, o retrato de uma vida mitologizada em representação paródica ou *alucinada*, para usar o termo movimentado em *Missa in Albis*, a propósito dos seres e das vidas que Sara alucinava.

Curiosamente, a personagem Elisa, de *Casas Pardas*, considera-se Electra, a que atrai “pela pertinácia do seu clamor de reparação” (CP:349), o que na aproximação ao mito clássico poderia remeter para a movimentação parodiada do complexo de Electra, estando Elisa a vingar na aversão à mãe a intensidade da identificação com ela, sendo esta personagem uma das tais figuras ficcionais onde estaria patente o episódio de infância que «Ela» recupera n’*O Livro do Meio*. Na obra *Casas Pardas*, como noutras, é de facto o pai quem recebe o olhar mais macio. E um dos episódios de infância relatados (efabulados?) n’*O Livro do Meio* expõe claramente a relação tensional com a mãe que o mito de Electra sustenta. A propósito de uma saída falhada com a mãe e a irmã por se ter afastado do lugar onde deveria esperar por elas, «Ela» registou a mágoa nestes termos:

Quando elas voltaram, horas depois, eu ainda tinha restos de soluços, sentada ao colo da Nita. Não lembro. Mas lembro a expressão da cara de minha mãe a dizer que era para eu aprender a não ser desobediente. Aquele sorriso malvado de amante que defrauda. O gozo do

abandono. O ríctus da traição triunfante. Que eu havia de temer e buscar toda a vida. (LM:196)

Tida em conta a primeira intenção assumida da obra, que é a de entreter, *O Livro* fornece, com efeito, suficiente matéria de distração e desconcerto. Pela voz d'«Ela», diz-se que “O contado e o vivido confundem-se e há que fechar os olhos para o que da sequência de imagens é olhar meu” (LM:249). Quanto a «Ele», também lhe cabe uma quota-parte de desestabilização do texto no que à indefinição de verdade e de sarcástica mentira diz respeito. A propósito de um apreciado jantar com um casal amigo, «Ele» faz uma aproximação comparativa ao casal que constitui com a sua coautora:

(...) Não tenho arcaboço para tão suave enlevo – pensei nos nossos paradigmas perigosos: Valmont nunca se descose, a Merteuil já nasceu cosida à sua natureza predadora. E aqueles dois amigos, nunca por nunca, me levariam à *introuvable partage entre la vérité et le mensonge*. (LM:126)

O diferente e muitas vezes tensional posicionamento dos coautores do *Livro*, pese embora o facto de esse posicionamento estar, afinal de contas, já discutido e previamente ratificado pelos dois, transporta para a obra um potencial de desconcerto na leitura que permanentemente obriga a reconfigurar juízos e a movimentar diferentes códigos e valências textuais. Numa análise ao índice de subjetividade que um narrador pode ou não incutir ao discurso através da movimentação de diferentes perspetivas narrativas, Carlos Reis diz que no romance *Les Liaisons Dangereuses*

(...) a análise do discurso terá em conta que o narrador produz um enunciado condicionado (estilisticamente, ideologicamente, etc.) porque determinado pelo perfil do narratário a que se dirige e sobre o qual pode tentar, para além de informar, produzir outros efeitos (convencer, impressionar, demover, influenciar, etc.). (Reis, 1982:27-28)

Sobre a mesma obra, e numa análise à forma como nas cartas o conflito de diferentes sistemas de discurso direto pode acionar vários pontos de vista, J. L. Lotman afirma que as *Liaisons* representam a esse nível um “trend setter” do género, e faz a seguinte observação:

The superimposing of texts of letters one-on-another creates an essentially new image of verisimilitude: it is not to be identified with any one position expressed in the text, but is created out of the interaction of all the viewpoints. The letters, fixed in the text, form several groups of which each is a special world with its own internal system, its own inner logic and its own concept of truth. Each of these groups has its own point of view

belonging to it alone. From the author's point of view, the truth emerges as a sort of metatextual construct, an intersection of all the component points of view. (Lotman, 1975:345)

Entrelaçando uma gama variada de tipologias discursivas de primeira pessoa, *O Livro do Meio*, escrito sob a égide desse romance setecentista, reclamará então uma leitura ainda mais precatada, porquanto se terá que ter em conta as motivações que lhe deram origem e o malabarismo textual, processual e intencional que determinou a sua construção.

Tratando-se aqui de um dialogismo diferido, carnavalizado, comentado pelos próprios e divulgado a outros no decurso do seu processo de construção, é fácil verificar que nesta obra se desmantela, de facto, qualquer tentativa de categorização e se estende bastante mais além os limites do que, segundo Gérard Genette, caberia no âmbito do diário e da epistolografia íntima:

O diário e a confidência epistolar aliam constantemente aquilo a que em linguagem radiofónica se chama o directo e o diferido, o quase monólogo interior e o relato depois feito. Aí, o narrador é ao mesmo tempo ainda o herói e já outra pessoa: os acontecimentos do dia são passado já, e o «ponto de vista» pode ter-se modificado; os sentimentos da noite ou do dia seguinte são plenamente do presente, e, nesse ponto, a focalização sobre o narrador é ao mesmo tempo focalização sobre o herói. (Genette, 1995:217)

É no entanto neste jogo, que arrasta a atenção do leitor sobre um locutor/narrador que é também herói, que se concentra talvez a riqueza e o potencial deste *Livro* e que, a partir dessa natureza híbrida que se alimenta da autobiografia e lhe junta a ficção paródica, se torna possível continuar a equacionar as relações entre a arte e a vida.

Numa reanálise às conceções que expôs no seu livro *Le Pacte Autobiographique*, Philippe Lejeune considera que a ideia de jogo está fatalmente ligada à questão da identidade, tornando-se necessário gerir uma matéria que é naturalmente litigiosa e que advém da tensão entre a transparência referencial e a natureza inerente ao texto literário:

Ce que j'appelle autobiographique peut appartenir à deux systèmes différents : un système référentiel «réel» (où l'engagement autobiographique, même s'il passe par le livre ou l'écriture a valeur d'acte), et un système littéraire où l'écriture ne prétend plus à la transparence mais peut parfaitement mimer, mobiliser les croyances du premier système. Bien des phénomènes d'ambiguïté ou de malentendus viennent de ce porte-à-faux (...). (Lejeune, 1986 :22)

Assim sendo, a abordagem a qualquer texto de natureza autobiográfica exigirá, segundo este autor, a consideração de três fatores: o conteúdo do texto, ou a narração (*récit*) autobiográfica propriamente dita, as técnicas narrativas (em particular os jogos de voz e de focalização) e o estilo (*idem:25*). A consideração destes fatores, e o seu equacionamento dentro do âmbito mais vasto dos vários paratextos que podem ajudar a situar o autor face ao seu livro, como as entrevistas ao autor ou a publicidade ao livro, ajudarão a esclarecer que na autobiografia não é a vida que engendra o texto, mas é o texto que produz a vida (*idem:26*).

A introdução de dados biográficos n’*O Livro do Meio*, a par da designação da obra como romance e da identificação entre os nomes dos seus autores, narradores e personagens, cria inevitavelmente uma relação tensional que advém, se se considerar os termos de Lejeune, da aparente contradição entre a autobiografia, o romance e a manutenção do próprio nome. Como se tem vindo a equacionar, a tensão criada nesta obra é de âmbito ainda mais vasto porquanto as diferentes tipologias discursivas, sobretudo assentes em modalizações diversas de enunciações de primeira pessoa, provocam no texto uma flutuação e uma miscigenação de géneros tendentes a manter um desconcerto permanente do leitor. Este efeito é potenciado pela metaliterariedade de algumas intervenções que mais não visam do que baralhar o leitor ou, pelo menos, enviar-lhe um piscar de olhos matreiro de quem sabe estar a instigar a um jogo onde a vida permanentemente se dá e se nega.

Neste âmbito, torna-se incontornável apreciar a passagem em que, pela voz d’«Ele», se transmite a ideia de que escrita e vida se podem mutuamente contaminar:

O teu texto é uma luxúria de pormenor, Fáfá<sup>169</sup>. Em rigor e sensatez nos modos como enfrenta o tempo em que sobrevivemos. E tudo isso, entremeado com familiares, animais, plantas e flores, sujeitos e objectos de desvelos no teu quotidiano. É toda essa auréola do meio ambiente que herdaste da *Irene* e ainda usas com os amigos mais íntimos. (LM:49)

Quanto a «Ela», sente-se a preferência pela tensão e pela hesitação, em vez do comprometimento. Por um lado, reivindica-se a prática de um “*escreviver*”, como se depreende da crítica que faz ao seu parceiro de autoria, apontando-lhe o aparato demasiado *escrito* das suas contribuições para *O Livro*:

---

<sup>169</sup> Diminutivo familiar do nome próprio da autora empírica, Maria de Fátima Bívar Velho da Costa. A questão do uso do nome próprio será tratada mais adiante, no ponto 2.3.3.

O que escreves é tão *escrito* que me intimida. *Será que perdi a mão?*, como dizia o J. César Monteiro, a propósito de cozinha e de filmes.

O teu *ir para dentro*, Peniche-sacrário. *For there is nowhere to go but in* (e. e. cummings), como tantas vezes repeti para o *escrever* (N. Bragança). Sempre estive cheia de palavras dos outros. Como toda a gente. Mas não são as mesmas. Evitar uma coloração infantil e exposta das minhas vicissitudes. O coloquialismo intimista. Deixar o *voyeur* apenas entrever. Ou não? (LM:56)

Por outro lado, a pergunta disjuntiva insiste em marcar a preferência por um terreno de fronteira. Veja-se como, num texto escrito uma semana depois do anteriormente citado, se coloca a dúvida sobre a componente referencial do *Livro*, a propósito de uns versos de Manuel Gusmão:

Voltar à Casa dos Gritos, à primeira.

*Inventa uma outra infância  
de que possas recordar-te.  
M.G., «Uma pedra na infância».  
Migrações do Fogo*

O Referente. Falaremos de referentes, ó Narratário sumptuário (não há outra rima)? (LM:85)

A questão do referente volta a ser explicitamente invocada uma semana mais tarde, ainda a propósito dos comentários que Manuel Gusmão faria à escrita de MVC. Desta feita, o comentário surge na sequência da leitura de um ensaio sobre Maria Gabriela Llansol e Herberto Helder, escrito por João Barrento, que Maria Velho da Costa muito apreciou: “Quantas vezes me queixei ao M. G. de não ter aprendido a ler. Assim. *Mas incorporas*, diz-me ele, paliativo, compassivo. *A tua capacidade mimética*. Nem sei se ele gostará de o pôr a falar assim. O Referente” (LM:101).

A exibição das dúvidas sobre a componente referencial do texto, dando fundamento à prática de uma carnavalização, não elide porém a possibilidade de se estar a trabalhar na zona desabrigada e de risco que o *escrever* constitui, tida em conta a referência a factos e pessoas sobejamente conhecidos e à própria vida escrevente de cada um. Atente-se neste excerto da entrevista que Maria Velho da Costa concedeu a Luísa Jeremias, em junho de 2001, a propósito do romance *Irene ou o Contrato Social*, e à forma como a entrevistada parece anunciar o teor do que viria a ser *O Livro do Meio*:

**- É biográfico este livro?**

- Não creio que a Irene seja mais do que a Raquel ou o Orlando. Digamos que me projecto em todos, deposito sentimentos, emoções e ideias em todos mas não somente na Irene. A Irene não sou eu. Tal como não é a Irene Lisboa. É uma espécie de mistura. Nenhuma das personagens se pode identificar totalmente comigo.

**- Alguma personagem de algum dos seus livros foi?**

- Algumas personagens poderiam ter mais a ver comigo. A Sara, da *Missa in Albis*, a Elisa, de *Casas Pardas*. A tão falada Maina Mendes não tem praticamente nada a ver comigo. Essa coisa de pensar onde está o autor nos livros é, por vezes, muito difícil de encontrar.

**- O autor esforça-se para que isso não aconteça?**

- Não. O que se passa é que no dia em que decidir escrever – e já me aconteceu, em crónicas – autobiografias acerca de mim mesma, escrevo mesmo. Sem necessidade de disfarçar.

**- E tem tido vontade de o fazer, ultimamente?**

- Ultimamente, sim. Tenho andado com bastante vontade de o fazer, não é memórias, mas uma espécie de registo, começando pela infância, de coisas que fui amadurecendo ao longo da vida. Não quer dizer que avance para esse projecto, mas é dos que mais me apetece ultimamente.<sup>170</sup>

Atenta a componente narrativa estrita e sequenciada d'*O Livro do Meio*, verifica-se que se assume tratar-se aí de apresentar um relato biográfico de cada um dos interlocutores desde que nasceram até à adolescência (as crianças crescendo em direção à escrita), com as vivências ou as memórias das vivências que lhes teriam formatado o carácter, os afetos e a escrita. Esta narrativa é ainda intervalada com relatos, impressões ou comentários sobre o quotidiano adulto e contemporâneo dos dois coautores, quando não irrompe também pelos domínios da crítica mútua e às vezes azeda, que depois se esclarece e mitiga. Estar-se-á então aqui perante uma vontade clara de mostrar a simbiose entre o universo do íntimo e do público? Uma vontade de (auto)biografar em exercício exorcizador? Ou um jogo em que de forma provocatória se remexe a própria vida para atizar o *voyeurismo* do leitor? É «Ela» que, logo no início da obra e remetendo para a releitura que estaria a fazer das *Liaisons*, diz:

Mas o *voyeur* empurra a leitura ávida. É o *voyeur* quem empurra em ficção? Prazer do narrador: controlar a cena. (...)

E não há tradução em Português para *voyeur*? Vidente, visor, espia. (LM:16)

Esta passagem denuncia a vontade e o prazer de manter o poder sobre o texto e sobre a sua coloração mais ou menos ficcional, mais ou menos exposta ou biografista, manipulando a avidez do leitor. Ora, numa obra como *O Livro do Meio* a questão da

---

<sup>170</sup> “A Irene não sou eu”, entrevista concedida a Luísa Jeremias, *A Capital* - Tema, 8 de junho de 2011, p. 3.

exposição pessoal dos coautores não poderia deixar de ser colocada. Ela é-o, de facto, ora pelos amigos que tiveram acesso prévio aos textos:

Mas onde é que vocês querem chegar? Para quê dilacerarem-se assim?  
Não um contra o outro, mas expondo os outros, expondo-se aos outros como duas crianças na roda.  
*Hänsel und Gretel*, meninos condoídos largados no bosque a caminho de mais malvadezas. (LM:307)

Ora é equacionada pelos próprios autores, primeiro por «Ela» - “Como voltar à escrita, ou antes, a que escrita voltar depois de uma exposição destas?” (LM:392) -, depois por «Ele»:

O nosso desafio foi a maior prova de amizade entre duas criaturas expostas em campo e cuja assistência, se existiu, permaneceu sempre muda, reservada, juíza.  
Entre gritos e choros vivemos as nossas casas de infância.  
Se muito sei de ti, outro tanto também adivinhava que agora veio a lume, em chama, em brasa, em chaga viva. (LM:399)

Foi talvez este jogo matreiro que ora induz numa leitura biografista ora imediatamente a desconstrói que terá levado Isabel Allegro a considerar que n’*O Livro do Meio* se assiste a “refigurações da infância”<sup>171</sup>. Ora, os propósitos enunciados pelos dois coautores, mas sobretudo os expostos por «Ela», vão ao encontro de uma ideia já defendida numa das crónicas d’*O Mapa Cor de Rosa*, a propósito da mistura entre escrita e vida. Na sequência da convocação da frase “*Inda te lixas*”, dita pela personagem de Autor no romance *Square Tolstoi*, de Nuno Bragança, o texto fecha nestes termos: “Às vezes um texto ou um livro tem que achar o seu termo. Que é o amor do próximo” (MCR:141). Aqui parece sugerir-se o exercício de uma contenção necessária que um livro deve assegurar para viabilizar o livro seguinte, uma espécie de pudor que garante a possibilidade de continuar a caminhada pelos trilhos da escrita. N’*O Livro do Meio* ter-se-á, então, tidos em conta os propósitos dos dois coautores, ido além desse recato necessário.

O jogo com o leitor surge numa espécie de aceno provocatório. Pela voz d’«Ela» e a propósito ainda da conceção do livro, aventa-se a hipótese de se proceder a uma mudança de registos pronominais, indicação que deixa clara a tentação pelo ludíbrio, tão cara a MVC, como se mostrou já:

<sup>171</sup> Isabel Allegro Magalhães, “O Livro do Meio – Refigurações da Infância”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº 947 (2007), pp.16-17.



Tão pobrinho, o incurso no quarto. Nem sequer demos *passos em volta*. E a co-autoria tem estado ausente, em Peniche, de modo que ainda não discutimos a possível bondade da mudança de registos pronominais. Tipo *I am Heathbliff* ou *Eu não sou Eu, sou o Outro*, coisas muito exaltantes, se não descambarem em pilares de tédio. (LM:44)

Ora, a praticar-se, a troca pronominal sustentaria de forma mais declarada a criação de uma mitologia pessoal feita por delegação no outro coautor, situação que afastaria um cenário de autoficção para configurar a ficção do outro, ou seja, uma ficção biográfica em primeira pessoa, movimentando o que, segundo a definição de Rosemary J. Coombe, já apresentada na segunda parte deste trabalho, constitui a *persona* autoral ou a «imagem de celebridade» que estaria já construída no horizonte do leitor a partir de “todos os elementos da complexa constelação de signos visuais, verbais e aurais que circulam na sociedade e constituem o valor de reconhecimento da celebridade” (Coombe *apud* Buescu, 1998:14). Ou seja, cada um trabalharia com os dados do outro que estão já reconhecidos pela comunidade de leitores como sua imagem autoral social e simbólica, o mesmo é dizer que cada um jogaria com o que constitui a “ancoragem sistémica da construção da celebridade, que passa pelo reconhecimento de um nome e do seu funcionamento social jubilatório” (Buescu, *ibidem*). Esta situação, coadjuvada pelas fotos e pelos dados biográficos, configuraria um exercício de simulacro engenhoso e perverso mas, afinal, bem em consonância com o espírito das *Liaisons*.

*N’O Mapa Cor de Rosa*, MVC afirma: “A crónica é desse género que tem encruzilhadas a biografia e a escrita – só a ficção protege em dias assim, ou a epistolografia íntima, desatada” (MCR:173). Na página seguinte, precisa essa noção dizendo que “a ficção defende e a crónica desabriga” (MCR:174). Ora, tendo em conta a análise que se fez já ao estatuto perigoso ou protetor da ficção, caberá então insistir na interrogação sobre a natureza do exercício textual que *O Livro do Meio* constitui, agora em função de uma outra perspetiva. Se a proteção está do lado da ficção e da epistolografia íntima, e se os textos d’*O Livro* constituem uma amálgama epistolográfica feita de registos cronísticos, diarísticos e memorialistas em modalidade dialógica, então essa obra situar-se-ia sobretudo na esfera de uma escrita desabrigada, a que no entanto, repita-se, se chama “Romance Epistolar”.

É na movimentação deste jogo paródico que entrelaça os códigos atinentes a diferentes tipologias discursivas, a que a possibilidade da troca de registos pronominais acrescenta malícia, que esta obra se erige como prática de escrita onde se

consubstanciam as várias questões sobre autoria e sobre as relações entre a arte e a vida que têm vindo a ser aqui equacionadas. É ainda pela paródia que se mitigam os efeitos do que se oferece, sobretudo, como escrita desabrigada e inscritiva (onde o autor se manifesta ou se expõe, ainda que a fazer de conta), mas que de forma provocatória se coloca sob a alçada protetora do *romance*. *O Livro do Meio* é, pois, a ficção-súmula de um jogo tensional de (des)proteção.

No que à tipologia discursiva de Maria Velho da Costa diz respeito, *O Livro* ilustra bem a prosa “meândrica” que a autora reivindica como um dos seus traços autorais e que, por essa facilidade de se espriar e tocar todas as margens, ela equipara à vida (MCR:81). Da mesma forma, considerando ainda a sua assunção de que “Tudo, tudo é autobiográfico” (MCR:141) e de que “*o material tem sempre razão* (...)”. O material, na memória” (MCR:140), *O Livro do Meio*, considerada a matéria nele tratada, é bem a reconstrução de uma figura autoral cujas pegadas se foram deixando ao longo dos vários romances. É nessa valência que o encara também Eduardo Pitta:

(...) Ouvindo-a discorrer sobre o rito de passagem que representou o Palácio das Madres, somos levados a recordar episódios do primeiro livro “Lugar Comum” (contos, 1966), ou mesmo daquele *Maina Mendes* (romance, 1969) que definitivamente a consagrou. No seu desconstruir metódico, *O Livro do Meio* põe a nu a tensão dialógica que as obras respectivas estabelecem entre si. Uma mais-valia nada despicienda, convenhamos.<sup>172</sup>

*O Livro* será, assim, no que a Maria Velho da Costa respeita, o resultado de um acervo biográfico e textual guardado ao longo da vida que se propõe *expor na roda*, para usar uma expressão de *Casas Pardas* (CP:93), ainda que, como se tem vindo a equacionar, essa exposição possa ser distorcida pela paródia ou por uma invenção alucinada do que a memória guardou.

É já em *Maina Mendes* que a memória surge como repositório seguro. Pela voz de Fernando, ela é apresentada como uma “instalação do processo de segurança a que convencionámos chamar memória” (MM:121). Os romances posteriores de MVC trabalharão esse conceito de variadas formas. Elisa, de *Casas Pardas*, vai acumulando *referências* e *sucos* literários com os quais vai constituindo o seu acervo literário e o do

---

<sup>172</sup> Eduardo Pitta (2006), “A Infância, os Outros”, *loc. cit.*, p. 10.

*ouvido dizer*, como anunciando que é a partir da memória que todo o trabalho literário se constrói:

(...) só me resta o que de facto ainda maravilha e a compungida ou unvida de júbilo, memória. Perdi para sempre a gloriosa chave dos Luminosos Enganos, dos Ódios Pertinazes. Sei porque é assim, suspeito – a Palavra, o Prazer, a Ternura estão-me no mesmo papo, todos os meus sucos circulam apenas por leves mutações de coloração e odor (...). (CP:90)

Todavia, o material armazenado nem sempre é olhado com conforto, motivando às vezes a constatação amarga de que “A memória só faz rasgões e lendas” (ICS:108) e pode manter-se como “mácula” condicionante de uma vida (M:149). *O Livro do Meio* pode, assim, perspetivar-se, no que a MVC respeita, como o processamento de uma súpula de vivências literárias e extraliterárias, mas também como um ajuste de contas com as várias memórias, onde se incluíam as “imagens isoladamente engastadas” (CP:90) ao longo da vida e as das experiências textuais que foram plasmando e ficcionando, ou alucinando, essas vivências, e moldando “O material, na memória”, o tal que “*tem sempre razão*” (MCR:140).

É nessa perspetiva, e recuperando as estratégias da (in)definição de autoria estudadas na segunda parte deste trabalho, que se pretende agora abordar *O Livro do Meio* como possibilidade de confirmação de uma imagem autoral, que se foi desenhando ao longo das várias obras de Maria Velho da Costa, ou seja, trata-se de, de um modo mais específico ou direcionado, equacionar através d’*O Livro do Meio* a forma como a vida *real* e *relativa* foi sendo semeada ao longo da produção ficcional de MVC.

### 2.3.3 – Em busca de uma *au(c)tora*

Quem anda à chuva, molha-se.

Armando Silva Carvalho  
Maria Velho da Costa

No seu livro *Em busca do autor perdido*, Helena Buescu parte do postulado de que a literatura tem de ser entendida

(...) dentro de um paradigma comunicacional, o que implica que ela seja percebida como forma de troca de informações simbólicas dentro de um sistema social mais lato e ainda que a situação dialogal seja entendida como básica para a compreensão do processo que efectua. (Buescu, 1998:34)

Nesse aspeto, concorda com Lotman (1990) na assunção de que a comunicação só é possível se houver algum grau de memória comum, que é a garantia de memórias partilhadas. Nesse pressuposto, Buescu entende que um texto funciona como comunidade e partilha de memórias que podem ser referenciais, culturais, enciclopédicas, mas também atinentes aos códigos literários. São estas memórias diversas, que a autora considera “culturais” no sentido mais radical do termo, que “surtem como possibilitando acções, ou seja, possibilitando o entendimento do texto, em particular literário, como fazendo parte de um processo prático de interacção simbólica” (*idem*: 34-35).

Segundo Helena Buescu “o autor age como inscrição e ao mesmo tempo garante da dimensão pragmática do texto, manifestando-se (...) a vários níveis, nomeadamente o peritextual” (*idem*:35). E, pode acrescentar-se, também a nível dos epitextos, se para tal se considerar a abrangência e os diferentes tipos de paratexto identificados em *Seuils (Umbrais)*, de Gérard Genette (1987). Partilhando desse princípio, aqui se fará interagir o manancial de referências literárias de Maria Velho da Costa, numa perspectiva de avaliar o potencial de comunicação dialógica e funcional do universo literário. Dessa forma se equacionará o papel que a figura autoral, enquanto *função* e *figuração* (*idem*:43), desempenha no trânsito comunicacional entre texto e leitor e a forma como se foi esboçando nos textos uma figura de autor que, tendo ou não relações com o autor empírico, pode permitir reconhecer semelhanças com outras informações a ele atinentes. Aqui se pretende averiguar, sistematizando-o, o rasto autoral trabalhosa e metodicamente construído (ou espontânea e involuntariamente emergente) na ficção de Maria Velho da Costa ao longo de uma produção de quatro décadas.

No decurso deste trabalho foram-se já rastreando elementos textuais e aduzindo alguns argumentos que permitem observar na ficção de MVC a construção de uma entidade autoral macrotectual, ou o que João Ferreira Duarte designa por «autocanonização» (*apud* Buescu, 1998:14). Trata-se agora de inventariar de forma mais sistemática os traços dessa personalidade e averiguar da possibilidade de no conjunto da sua obra se operar paralelamente uma autocanonização parodiada através da movimentação maliciosa e autoirónica de dados apresentados como empíricos. Ou seja,

aqui se pretende indagar sobre a forma como *O Livro do Meio* ajuda a perceber de que forma se caldearam na ficção desta autora o *sangue* e a *tinta* (LM:412).

A propósito da assinatura da obra textual, Gérard Leclerc diz que “La signature de l’œuvre [littéraire], ce n’est pas la présence du nom sur le manuscrit autographe, c’est l’association opérée par la culture entre une œuvre et un nom” (Leclerc, 1998 :25). Ora, tendo em conta o pacto de leitura que *O Livro* naturalmente estabelece com os seus leitores, e que subentende ou torna previsível uma leitura *à rebours* da obra de Maria Velho da Costa, adivinha-se o jogo que aqui se lança: o de propor uma correspondência entre os nomes, as vivências ou os acontecimentos ficcionados em obras anteriores, com a Fáfá (diminutivo com que «Ela» era designada pela mãe na infância), e a pessoa empírica que subjaz ao nome inscrito na capa do livro, o de Maria Velho da Costa. Assim sendo, *O Livro* proporia uma leitura assente num pacto referencial em que se estaria a sugerir a possibilidade de ler a ficção de MVC sob uma perspectiva autobiográfica, como em ratificação das palavras de Nathalie Sarraute quando diz que “l’écrivain, en toute honnêteté, parle de soi” (Sarraute, 1956:86), ou das de Alain Robbe-Grillet em *Le Miroir qui revient*: “Je n’ai jamais parlé d’autre chose que de moi. Comme c’était de l’intérieur, on ne s’en est guère aperçu”<sup>173</sup>.

Convém lembrar que a interlocutora do autor Armando Silva Carvalho é Maria Velho da Costa. A questão do seu nome é abordada na entrevista concedida a Tiago Costa, o que, pela pertinência da matéria no desenvolvimento do ponto agora em análise, justifica a transcrição do excerto respetivo:

**Não tem o apelido da sua mãe, Vaz Monteiro, mas guarda o do seu pai, Bívar Velho da Costa.**

É uma coisa quase cómica. O meu pai era militar e devia estar de serviço, porque mandou o meu irmão fazer o registo. Ele era meio-irmão, filho do primeiro casamento do meu pai. Tinha 16 anos e não se deve ter lembrado. Fiquei só com nomes do meu pai. A minha mãe ficou desgostosa.

**Houve uma altura em que assinou como Maria de Fátima Bívar.**

Foram dois ensaios porque era uma coisa mais profissional. [*Ensino Primário e Ideologia*, 1972; *Português, Trabalhador, Doente Mental*, 1976, ambos edição Seara Nova] Não me lembro porque não usei o meu nome literário, mas a razão deve ter sido essa, mas estou a conjecturar. Maria de Fátima Bívar era um nome escolar e profissional, como era conhecida no ensino secundário e na faculdade.

**Quando surgiu a Maria Velho da Costa?**

[risos] Não surgiu, não é uma coisa autónoma. Eu identifico-me com ele, não é um pseudónimo.

**Claro. Mas quando é que se deu conta de que era a Maria Velho da Costa?**

---

<sup>173</sup> Alain Robbe-Grillet (1984), *Le miroir qui revient*, Paris, Les Éditions de Minuit, p. 10.

Acho que foi com o *Maina Mendes*. Algumas pessoas puseram a hipótese de ser um pseudónimo. Hoje em dia já não. Mas não são assim tantas as pessoas que me lêem.<sup>174</sup>

N’*O Livro do Meio*, o sujeito feminino irá entretanto reconstituindo aos poucos na obra o nome Maria de Fátima Bívar Velho da Costa, quer referindo o nome “Fátima” e “Fáfá” com que a mãe se lhe dirigia (LM:44), quer transcrevendo um recado das freiras dirigido à mãe: “Diga a sua mãe para lhe mandar a comprar outras meias, Maria de Fátima, o elástico está roto e lhe caem” (LM:403). O apelido Bívar surge na referência ao “parente Luiz de Bívar Guerra” (LM:69), aos “Bívares” (LM:244) e à “Berta de Bívar, *essa sim* prima próxima” (LM:314). Quanto ao apelido Velho, ele virá sugerido na “Velha Rapariga”, e o Costa na referência à parceria “Carvalho & Costa” (LM:100). «Ele» chamar-lhe-á Fáfá, aproveitando o nome da infância. As remissões e autorremissões que entretanto se fazem na obra para os livros assinados por Maria Velho da Costa e a associação que permanentemente se estabelece entre essa propriedade autoral e «Ela» fabricam uma identificação entre o sujeito de enunciação feminino da obra, que é também personagem, e a entidade autoral cujo nome figura na capa. Com efeito, são várias as referências às obras escritas pela *Fáfá*, quer em indicações explícitas da obra feitas pelos dois coautores, quer na indicação de alguns referentes que para elas foram transportados. Desde os textos de *Cravo*, “Ordem e Progresso” (LM:26), às *Novas Cartas Portuguesas* escritas em coautoria (LM:15,161, 173 e 401), passando por *Desescrita* (LM:195), *Maina Mendes* (LM:135, 268, 270), *Lúcialima* (LM:203, 288 e 289), *Da Rosa Fixa* (LM:29 e 110), *Madame* (LM:53 e 69), *Dores* (LM:82 e 181), *O Amante do Crato* (LM:344), *Missa in Albis* (LM:181) e *Irene ou o Contrato Social* (LM:14, 17 e 181), os únicos textos ficcionais que parecem ter ficado ausentes deste livro em designação expressa são os dos contos *O Lugar Comum* e o romance *Casas Pardas*. No entanto, o perfil biográfico e autoral de Elisa é facilmente reconhecido em todo o texto d’«Ela», como aliás já se referiu atrás a propósito da alusão ao mito clássico de Electra (na entrevista citada a autora diz claramente que Elisa “É uma auto-referência”<sup>175</sup>), e as vivências de Lurdes no colégio das Madres confluem também todas n’*O Livro do Meio*. Paralelamente, também aí se referem outras realizações da autora, nomeadamente o seu trabalho como guionista em filmes como “A Rapariga da Mão Morta” (LM:55), “A cama do gato” (LM:218), “Veredas” (LM:288), ou a sua

---

<sup>174</sup> “Maria Velho da Costa – Uma flor no deserto”, *loc.cit.*, p.22.

<sup>175</sup> *Idem*, p.24.

participação em *Das Áfricas*, o livro de fotografias de José Afonso Furtado, que MVC legendou (LM:310).

A movimentação do nome próprio tem um potencial que importa salientar. Num excerto dedicado à pragmática do nome real, Philippe Lejeune atribui ao nome uma força magnética que cria em seu torno uma aura de verdade:

Un nom réel est habituellement associé à un prédicat donné pour vrai, mais, même quand il n'en est pas ainsi (nom réel utilisé dans une fiction), la croyance qu'engendre le nom réel se reporte en partie ou totalement, sur le prédicat, et du coup, l'information donnée par le prédicat s'ajoute à l'information que nous avons déjà pour constituer la connaissance que nous avons de cette personne. (...) Pour contrebalancer cette puissance référentielle, il faut des signes bien explicites (par exemple ceux de la satire), ou bien des contradictions ou des impossibilités dans l'information proposée (...). (Lejeune, 1986 :71-72)

O elencar da produção autoral, a par da possibilidade que o *Livro* oferece de fazer a colagem das características da *Fáfá* às personagens escritoras dos seus romances, ou o paralelo entre as suas vivências e relações pessoais e as das cenografias apresentadas na ficção, parece tornar óbvia a vontade de instigar o leitor a ir no encalço da *au(c)tor*a Maria Velho da Costa, e de fazer coincidir essa encenação autoral com a autora empírica.

O perfil d'«Ela», n' *O Livro do Meio*, enquanto sujeito escrevente feminino, corresponde ao mesmo aparato tenaz, vibrátil e adstringente que as figurações das suas personagens autoras exibem na ficção, e o seu gosto literário ficou também sobejamente exposto na recorrência da importação nas suas obras de citações de Shakespeare ou de Camões, ou nas alusões a Herberto Helder, Maria Gabriela Llansol, Nuno Bragança ou Agustina, afinidades eletivas incontornáveis a que se fez já referência na primeira parte deste trabalho. O perfil autoral sobressai ainda de estratégias textuais recorrentes como os adágios, as relações associativas de sabor lacaniano, o gosto pelo texto dramático, as frases disruptivas, a poliglossia, o uso de epígrafes e a movimentação de uma certa isotopia, como a competência das personagens em línguas estrangeiras, os comportamentos psicóticos, ou a presença de animais (sobretudo cães) nas obras e a ênfase no facto de estes serem melhores do que as pessoas, convicção que *O Livro* vinca através da passagem: “Fui ao emprego, ao Corte Inglês, à fronteira-memória do Bairro Azul. Venho mais cruel e mais desumana por ter estado em contacto com os homens” (LM:118). O paralelo com os excertos seguintes, retirados de obras diferentes, vem em

abono de um mesmo perfil de autor trans- e supertextual: “da realidade não prefiro a humana” (CP:21-22); “Sara dizia, a propósito da inteligência compassiva de Cão, que nem todos somos humanos. Há bichos mais pessoais.” (MA:175); “Maina respondeu rastejando da porta para mais perto, ganiu baixo. Também não era muito de choradeiras e conversas. Não ladrava, não avisava de nada, quando o assunto era ponderoso. Há gente canina assim, que ensina pensantes.” (ICS:181); “Os cães são melhores que gente” (M:78).

De romance para romance, autores textuais, narradores e personagens vão exibindo confluências de gostos, de linguagens, de tiques e de estilos em padrões de repetição não só narrativa e discursiva, mas também figurativa que, aos poucos, vão traçando o perfil de uma instância autoral que se impõe, não já unicamente como uma «hipótese interpretativa» do leitor empírico (Eco, 1985), mas como um “autor de carreira”, tal como o concebe Booth:

(...) manifestação particular do autor implicado que, através de uma série de procedimentos, sobretudo de natureza intertextual, se constitui como autor «de carreira», o que implica nomeadamente que um determinado texto tenha consciência de outros que com ele partilham a mesma instância de assinatura. (*apud* Buescu, 1989:43)

Nestes “procedimentos” que vão constituindo uma isotopia muito própria sobressai, no que a Maria Velho da Costa diz respeito, a criação de personagens escritoras. Esta estratégia, como já se viu, possibilita um exercício metaliterário e autorreferencial, permitindo, por um lado, escarpelizar e ludibriar o processo autoral interno a cada romance e, por outro, considerada a globalidade da obra da escritora, tecer uma teia de relações intratextuais onde se vão gravando (ou deixando gravar) as impressões digitais de uma entidade supertextual comum. O facto de se tratar quase sempre de personagens femininas (a exceção é Ramos, em *Lúcialima*), de estas assumirem quase sempre uma postura diarística ou autobiográfica, e de partilharem características biográficas acirra a tentação de as encarar como figurações da autora empírica, tentação essa que inevitavelmente se agudiza perante *O Livro do Meio*.

Considere-se a vertente mais figurativa dos padrões de repetição que as diferentes obras exibem. Entrando nos domínios da memória e do material autobiográfico que o *Livro* diz expor e que levam, no que à parte do *eu* feminino diz respeito, a um percurso pelas lembranças daqueles que «Ela» considera serem “a gente que (a) fez e (a) desfez” (LM:263), fica-se confrontado com os “temas da perda e da



ameaça”. Fica claro desde a abertura do livro que a vida será perspectivada pelo que ela comportou de negativo. Aliás, um signo funesto parece ter norteado a composição desta obra. No último texto do *Livro*, escrito por «Ele», a despedida é feita nestes termos: “Vamos lá acabar esta conversa. Esta sorte a dois, esta sina lida pela má cigana que vive dentro de nós” (LM:399).

Num capítulo intitulado “Os afectos flutuantes”, «Ela» expõe a temática que é transversal à sua obra e que foi já objeto de tratamento na alínea consagrada aos roteiros de devastação:

Os afectos são flutuantes. É o que os torna perigosos. Mesmo no seio da família, ou pior ainda. Quem diria que, depois de amar tão apaixonadamente os meus, poderia ir até à aversão? Que mutila. O ódio mutila. Mas menos que a profunda tristeza, ou a culpa, que não deixam lugar para a metamorfose. Despachar no nosso *Livro* as *cenas do ódio*. Não vai ser fácil. Somos ambos afinal um mar de espinhos, cravados desde cedo no coração tenro e incauto. Ainda incauto. (LM:155)

Repare-se que a questão dos afetos é colocada em *Casas Pardas* de forma muito semelhante, fazendo incidir a atenção sobre a figura materna: “Outra questão de grande vulto: amei os meus? Qual a diferença entre minha mãe e uma sumptuosa Dido consolável? Porque inventá-la como a maligna, se não desejo que o mito caia nas unhas de bruxa misógina de Walt Disney?” (CP:244).

A figura da mãe é um motivo obsessivo n’*O Livro do Meio*. Anunciada no primeiro conjunto de textos d’«Ela» pelo seu pendor para os adágios (“Devo à minha Mãe, entre outras coisas, ter a cabeça cheia de adágios. *Cantabili?*”), a figura sobressai neste livro muito por via desse traço, que é vincado até à exaustão e usado como estratégia textual para comentar, confessar, ratificar, questionar, ironizar ou causticar aos mais diversos níveis. Ora, como já se evidenciou, a movimentação de adágios é uma das estratégias muito usadas por Maria Velho da Costa para fazer circular nos seus livros o *ouvido dizer*. Parece ficar, portanto, identificada a origem principal desse traço autoral. A figura materna tem, entretanto, outras características. Na página 29 do *Livro*, um excerto amargo apresenta-a assim: *Ai filha, és muito inteligente. Mas tens um T na testa*. T de tonta, a propósito, entre outras coisas, da minha discalculia (incapacidade de raciocínios aritméticos simples). O trabalho de sapa continuava. A Merteuil não teria sido (ou tido) mais feroz progenitora (LM:29). *O Amante do Crato* retoma a simbologia do T numa expressão muito próxima, atribuída à mãe do *eu* enunciativo: “Anormal, dizia ela.

Tarada, esta criança é tarada”. Aqui, a aproximação à família, e nomeadamente à mãe, é esclarecida na frase seguinte: “É assim misturado e informe, o que os meus piores seres me vão dizendo” (AC:49).

A memória das figurações maternas exibidas na ficção fornece a possibilidade de uma leitura paralela. No conto “Exílio Menor” de *O Lugar Comum*, a relação entre a personagem Lurdes e a mãe é construída com base na mesma isotopia: “A mãe – nova onda de suor a tomou toda. Aqueles telefonemas, aqueles suspiros para lá da porta fechada, aquelas defesas aos gritos perante as canhestras intimações do pai. Como a odiava.” (LC:11);

Jamais a mãe se enternecia quando lhe via um penso, um joelho esfolado, rastrozitos de sangue de qualquer espécie. Tomava-se antes de verdadeira indignação, como se aqueles farrapos de pele a menos lhe fossem uma violação de propriedade que Lurdes se houvesse comprazido em consentir. (LC:47)

O mesmo já surgia em *Maina Mendes*. Desde o início da obra, o protesto de Maina é à figura da mãe que se dirige, situação que não deixa de ser algo desconcertante dado que é sobretudo contra o domínio de uma ordem social masculina e paternalista que Maina se insurge. É, então, a mãe que importa denegrir e é a ela que Maina arremessa em desafio o fim da cantilena, brejeira e imprópria para meninas do seu estatuto:

Ao entrar da mãe com a chinelinha sussurrada, Maina Mendes prolonga num gorgolejo cavo as últimas modulações de ‘sacristia’ e é já lançado de asco para a mãe o remate, ‘Pum’. Vacilante e pensado com vagar, em meio em muitas outras linhas de pensar inacabado, o dever de que as que lhe nascessem fêmeas fossem senhoras a ajeitar, a mãe diminui-lhe o nome, encolher a quer e tolhê-la ao fofo e à compostura, os bandós pesados e afinal em seu lugar medido. (MM:33)

*Casas Pardas* segue a mesma linha de afrontamento à figura materna: “Que minha Mãe, a Estatutária Estultícia onde fui depósita, já lá não está, mas também nunca lá estive (...)” (CP:81). Em *Lúcialima*, excetuando-se a relação harmoniosa de Maria Eduarda com a filha Lucinha, e que como aponta Estela Berger, é “a imagem maternal mais positiva desta ficção” (Berger, 1998:54), a figura materna transporta o mesmo potencial de desafeição. A mãe de Mariana Amélia empurra a filha para casa da madrinha, um desterro donde ela sairá demenciada e em rota para o desterro maior do internamento no hospital psiquiátrico. Em *Missa in Albis*, antes de se saber que Ema é a

mãe demente de Sara, Regina apresenta-se nessa função, exercendo-a insensivelmente e com algum acinte, configuração que *Irene ou o Contrato Social* prolongará, em versão mais ácida, com a mãe de Orlando, Nasi, a personificação da frieza requintada. Nos contos de *Dores*, esta isotopia repete-se com ainda maior crueldade no conto “A ave rara”. Já em *O Amante do Crato*, a mãe é apresentada em posição contrastiva com a avó materna:

Deixa a menina. Tu é que a fazes nervosa. Vem cá, Anica. E eu apanhava mais por conta da humilhação dela diante da mãe. De limpar os pingos, as poças do mijo, o sangue do nariz, o leite azedo no chão.

Deixa-a como, se eu devia ser o seu lustro? O rabo da raposa que ela levava às costas como um cordeiro exausto para escárnio das seis irmãs, mesmo da demente e da morta. Não estou a falar do que vejo, mas do que oiço. A destituição dela, a visível, era eu. (AC:52-54)

O azedume relativamente à figura materna surge ainda a propósito da relutância à comida sempre que fosse a mãe “a dar” (LM:245), ou aparece como lembrança de um tom depreciativo que se generalizava aos hábitos de leitura, ou às características da família do marido.

*Tanto lês, que treslês*, repete a Mãe. *É tudo gente tarada.*

Também se repetia muito, a Mãe, e não era o princípio do prazer.

*É tudo gente tarada, os Bívares.*

Como se ela, de anel de brasão no dedo por óbvia afinidade, fosse sã. (LM:244)

Um dos apelidos da autora empírica Maria de Fátima Bívar Velho da Costa é aqui depreciativamente apresentado pela voz da mãe, como pertencendo ao pai. Este mesmo apelido é usado em *Missa*, no que aparece como uma recuperação dos traços do “tio António, o grande sedutor de damas e famílias”, irmão da tia Antónia, a “Grande Senhora”, irmã do pai (LM:220): “Da bist du mit deinem Dingen, diz-lhe Arménio, o Bívar, irmão de Sara pela estranha disposição ao gáudio, na pobreza, no caos da doença” (MA:140).

O excerto do *Livro* apresentado atrás, sobre os Bívar, ilustra ainda o tema de uma certa pretensão social não satisfeita, uma questão de *casta* que é também recorrente na ficção de MVC. Abordada a propósito da mãe n’*O Livro do Meio*, mantém características que a aproximam de uma certa obsessão. No *Livro*, é «Ela» que aflora o tema a propósito do seu apelido Bívar: “A decadência da minha gente fina, os mistérios da minha gente grossa” (LM:70). «Ele» repreendê-la-á por isso: “Não sei por onde me

namoras quando me puxas as orelhas de grunho. Não me culpo de castas, classes, bastardias” (LM:79). Mas «Ela» insiste no tema da “labuta do senhorial e do labrego” (LM:225), numa obsidiante recorrência:

*Tudo gente conhecida.*

Era assim que se devia dizer. Minha mãe bem podia bramar, no meu confessionário ablutório bissemanal, que eu não devia ser tão encolhida, tão enfiada.

O pai era tão fidalgo como os mais.

Ela não sabia, e eu só sabia na pele, e nos olhos frios das Madres, que nós não éramos gente conhecida. (LM:384)

Os remoques do seu coautor não conseguem afastá-la do tema, apesar de serem insistentes e ácidos:

Por favor, não me apoquentes com a minha javardice molengona na destrinça do nobre no meio da bruta populaça.

Um gesto teu, um sereno menear de rins aristocrata, pois quando queres deixas-me K.O. nesse *match* em que a cor do sangue é decisiva, é o bastante. (LM:233)

Eu sei que mete nojo. Mas vai à casa de banho e vomita. Ou então põe a mão na pena e esgaravata. Tens uma mão soberba, que não se mexe por si, e sabe obedecer ao que tens nessa cabeça *aristo*. E eu sei bem o que isso quer dizer, não me venhas com histórias. (LM:286)

A consciência de classe d’«Ela» vai beber sempre à figura da mãe:

Com todo o seu discurso de zelo e sofrimento, a Mãe era uma mulher de prazer. *Une fille de joie*, mais Volanges que Merteuil, se as circunstâncias tivessem sido outras. Sem grande tino estético ou capacidade mímica, social ou outra (era confrangedor ouvi-la tentar falar Francês), a mãe gostava do luxo. Perfumes, jóias, sedas, peles, comida requintada. E de dançar e de sair. (LM:156)

É ainda no aparato de um certo arrivismo que a figura materna surge n’*O Amante do Crato*, numa pungente evocação da infância:

Tua mãe foi à missa de chapéu para se fazer fidalga e nem sabe o que a chufam. Vai, Anica, fidalgo é quem mata para comer e sai mudo e entra calado.

Era assim? Tão diferente da outra senhora, a avó dona, que essa sim, vivia para ser servida mesmo na miséria. A que me estendia as costas da mão a beijar sem me dar palavra que eu oiça. Lá eu tinha outro nome, tenho. A neta da senhora. Anica nunca mais fui.

As duas velhas em sombras. (...) Que eu não fale deste lugar, que eu reine. Sobre a intrusa que cevou nas minhas estações, no sem tempo sem viagem às avós. Invejo aqueles enlevados com a própria infância. Para mim não era a minha que decorria, mas a de uma outra criança, pálida, pasmada e trémula de tanta ira e segredo. (AC:55)

Outras mães repetem este aparato ao longo dos diversos textos ficcionais. É sob esta luz que surge a mãe de Lurdes, a de Maina, a de Elisa e de Mary. Elisa terá, aliás, dificuldade em lidar com esse peso genético, circunstância que a levou a interrogar-se sobre “Onde cortar fronteira entre farrapo preto e crepes?” (CP:180), a assumir que “As castas queimam” (CP:86) e que, afinal, também sofre de preconceito: “sei tirar a tripa à lagosta, o que eu não sei é limpar um pargo” (CP:331-332). A presunção e o snobismo aparecerão ainda representados na figura de Nasi, a mãe requintada de Orlando, em *Irene*. O conto “A ave rara”, de *Dores*, mantém esta isotopia, sempre coadjuvada pelo traço da desafeição:

(...) A mãe nunca estivera desocupada de nada nem ocupada de ninguém. (...) *Dores* pensou depois como outros sorriam com enlevo a uma tal apropriação tardia das manifestações do seu corpo. Ou até da regressão da senilidade, velhas que brincam às bonecas de nós, de novo. Ou cevam essa fome de si no corpo outrora expelido. Sem ternura, mas com afínco duro. *Dores* sempre vivera isso como extorsão, regime do ódio. Era então presa. Débil, o que quer que fizesse ou tivesse, viesse a ter. (D:26)

N’*O Livro do Meio*, «Ele» reconhece o motivo como uma fixação dela, um tópico inultrapassável. Reprendido no início, será, afinal, perdoado mais à frente no *Livro*, e até incentivado, como em constatação da necessidade de uma qualquer exorcização:

Nem penses calar a Mãe, que ela não se vai calar na tua cabeça. As calmas mães, já dizia o *Herberto*, intrínsecas, sentam-se nas cabeças filiais.

Deixa espriar-se a tua em falas feitas, em tiques de boa burguesa empenhada no seu novo estatuto de senhora de oficial de boa patente e com haveres de herança aristocrata. (LM:166)

E, de facto, «Ela» continuará a deixar fluir a corrente do ressentimento:

E da gente do *Crato*, dirás tu e direi eu, da gente do outro lado, do avô ferroviário e da avó filha ilegítima?

Da gente do outro lado sei ainda menos, porque a Mãe vedou-os, vetou-os do meu trato, toda a primeira infância. Não era desprezo, que ela amava Pai e Mãe. Era resguardo do impoder e da decadência, onde afinal foi cair como uma leoa sem meios, sem clã, com uma cria híbrida, quase inviável. (LM:221-222)

Talvez seja o lado *Electra* desta figura autoral a determinar todas estas pulsões negativas contra a figura materna, essa filha da avó *Assunta* a quem se recrimina a vigilância cáustica e a intromissão abusiva que levam à rejeição e à assombração:

(...) E era bem verdade que eu não podia amanhecer sem o joelho da filha de Assunta sobre a arcada do meu peito. A escarner de eu não a ter honrado. De eu lhe querer mal por me roubar a alegria do movimento dos dias. A filha ignóbil que ela fez valer. (AC:53)

«Ela» acabará por assumir, já no fim do *Livro*, uma certa intenção exorcizadora nestas figurações:

Minha mãe queria-me para freira. Talvez eu continue a cumprir desideratos dela, a castração social, o funil na cabeça.  
E a denunciá-la, para que a minha culpa a ilibe enfim de toda a culpa. (LM:353)

A propósito da figura da mãe na ficção de Maria Velho da Costa, Estela Berger convoca as teorias de Elaine Showalter segundo as quais a matrofobia seria metáfora do ódio a si mesma, que a literatura feminista dos anos cinquenta e sessenta do século vinte teria explorado. Ao contrário, Berger considera que na literatura portuguesa “O problema da identidade pessoal e nacional é sobremaneira importante, dado o destino histórico da nação”, e que, “sobretudo para a mulher, o que surge como tarefa prioritária é tentar compreender as raízes da sua marginalização no contexto de uma cultura patriarcal” (Berger, 1998:55-56). Assim sendo, a raiz da revolta contra a mãe que se encontra nas heroínas de MVC deve procurar-se na “frustração pela distância que medeia entre o exemplo oferecido pela mãe e o que a filha considera desejável. Porque os caminhos que a mãe poderia ter aberto e ainda estão por percorrer representam um atraso que não se pode recuperar” (*idem*:56). Assim se explicará também a inversão ou desconstrução que Elisa faz do mito de Electra, em *Casas Pardas*.

O tópico da denúncia de figuras próximas perpassa já pela obra anterior a *O Livro do Meio*. Na coletânea de contos *Dores*, cuja primeira edição, de 1994, antecede em doze anos a publicação d’*O Livro*, é já referida a vertente exorcizadora da ficção, como antecipando de forma crua e desempoeirada a conceção desta obra. Aí se coloca a protagonista do conto “O assassinato da bela Seresma” a fazer “escritos memorialistas a roçar a denúncia de familiares e próximos, trabalhos de mão de algum mérito, ou pastosas ficções filosofantes sobre inomináveis delíquios” (D:57).

Uma leitura de intenção psicologista ou psicanalítica poderia encontrar aqui amplo terreno de análise. Não é essa, porém, a motivação que subjaz a este trabalho, cujo pacto de leitura se enquadra nos parâmetros determinados pela moldura discursiva e genológica da obra ficcional de MVC, continuada na designação de *Romance* ostentada na capa d’*O Livro do Meio*.

A par da figuração materna, a *Casa dos Gritos* da infância e as discussões dos pais apresentadas no *Livro* permitem ainda uma revisitação do conto “Exílio Menor”, mas trazem também à memória as discussões do pai de Elisa com a mulher, Maria do Carmo, em *Casas Pardas*, ou as dos pais de Lucinha, em *Lúcialima*.

A experiência do Palácio das Madres (LM:354 e sgs.) é um tópico que atravessa as obras *O Lugar Comum*, *Maina Mendes*, *Casas Pardas*, *Lúcialima* e *Missa in Albis*. Tido como experiência negativa de revelação de um mundo onde os *possidónios* têm de aprender a sobreviver com a sua ausência de casta, o colégio é visto no *Livro* como o “semi-degredo durante dez anos” (LM:346), e em “Exílio Menor” como experiência de constrangimentos vários, que vão da reprovação quase permanente de atitudes e comportamentos por parte das freiras, à humilhação por parte das outras alunas, baseada em preconceitos de classe. Em *Casas Pardas* a vivência de Elisa no colégio é apresentada como vivência de “Sete anos e mais três de jacobinismo sacro” (CP:94). Em *Lúcialima*, é encarado como infâmia que se transporta pela vida fora (“é verdade que se evita toda a gente que andou em colégios religiosos e caros, como se evita a memória de uma infâmia”) (L:127). Em *Missa*, essa época é projetada como “uma interminável cadeia de vexames e a angústia de acordar” (MA:242). Já a figuração feita em *Casas Pardas* expõe-se nestes termos:

(...) Cale-se Maria do Carmo, a pequena está no seu colégio e no da sua filha Mimi para aprender o desprezo, nada mais. (CP:92)

Ora, a rejeição do colégio parece constituir uma memória marcante da vida da própria autora empírica. Na entrevista ao jornal *Público*, MVC confirma a veemência dessa rejeição, distinguindo as duas ordens, a militar e a religiosa, que enquadraram a sua infância:

Os códigos militares até os aceitava, na pessoa do meu pai. O quartel não era um ambiente que me fosse hostil. Há certos traços, uma certa moral do trabalho, da disciplina, da qual nem sempre me sirvo, mas que está inculcada, que tem muito a ver com o filão militar. As freiras eram de uma ordem espanhola bastante severa e variavam muito, até do ponto de vista afectivo. Havia umas, não há outro termo, que eram sádicas. (...)  
(...) E elas eram tudo menos imateriais, eram bem materiais. Havia um certo elitismo, era uma escola para famílias de elite.<sup>176</sup>

---

<sup>176</sup> “Maria Velho da Costa – Uma flor no deserto”, *loc. cit.*, p.22.

A par destas vivências, *O Livro* recupera ainda pequenos motivos avulsos atinentes a hábitos ou a comportamentos adolescentes que as várias obras foram exibindo. Assim é com a referência aos “cacanhos” nas paredes da casa de banho do colégio (LM:389), (L:54), (CP:94) e à discalculia (LM:29 e 405), que marcou também Elisa (CP:92) e Sara (MA:241) e que MVC reconhece ser um problema que também a afeta:

Estudar para mim não era um sacrifício, excepto na Matemática, e mais tarde na Física. (...) Havia uma rejeição que ainda hoje tenho, e que está ligada ao meu problema com as datas. Tem um nome clínico, discalculia. A minha relação com os números nunca foi fácil. Quando quero fazer contas, conto pelos dedos<sup>177</sup>.

*O Livro* retoma também a referência ao gosto por comer sal (LM:245), já transposto para a figura de Maina Mendes (MM:33). Este traço de Maina é, aliás reforçado quando, a propósito de ter colocado a personagem na cozinha a experimentar “intensidades sensuais”, que era o que faltava à criança, se acrescenta: “E sal” (LM:268). A autofagia, concretizada no vício de comer “pelinhas, unhas, a capa das calosidades arrancadas” (LM:82), é recuperada em *O Amante do Crato*: “Quando tinha fome comia-me a mim mesma. Unhas, pelinhas das mãos e dos pés. Chagava-me. Tinha luvas de lã pela noite dentro até meu pai saber e gritar mais” (AC:54). O fascínio pela língua e pelas potencialidades da palavra, esse “dom para o Português, a triste sina” (LM:405 e 407), é também tópico recorrente nas personagens escreventes da ficção. Algumas expressões vêm já dos textos de *Cravo* e de *Desescrita*, e muitos dos propósitos aí apresentados circulam pelos textos ficcionais. No colégio, Lurdes escreve já no seu diário (LC:39-40) e aplica-se nas suas redações:

O limitado mundo dos seus sucessos estava naquelas folhas rabiscadas, a caligrafia desastrosa, semeada de reticências, de pontos de exclamação e de aspas que aprendera a dispor com audácia, gozando desgastada a fealdade material do todo, semeando bolinhas por cima dos is, escrevendo exaltada, desdenhosa e faminta do pequeno público de bibes azuis, da ressequida aprovação de D. Ilda. (LC:17)

N’*O Amante do Crato*, o eu narrativo assume sempre ter tido “amor, mesmo, às palavras raras” (AC:52), e Elisa foi igualmente gabada pelas suas redações (CP:93-94), tal como «Ela» o foi no colégio: “Sabia ler, sabia escrever redações muito apreciadas, que

---

<sup>177</sup> *Ibidem*.



me faziam ler em voz alta e de pé na aula para as outras meninas” (LM:404-405). A confirmação empírica desta apetência pode ler-se novamente na entrevista ao *Público*. À pergunta sobre quando começou a escrever, Maria Velho da Costa responde: “Aos seis anos. Até porque era aprovada. Havia redacções minhas que eram lidas às outras meninas, o que me punha muito ufana”<sup>178</sup>.

A competência na inventariação dos apeadeiros da linha Sul e Sueste (LM:405) fora também referida a propósito da vivência do colégio de Sara (MA:241). O trauma pelo uso de chapéu na infância, ao arrepio das outras crianças (LM:346, 356-357), já havia surgido em “Exílio Menor” (LC:18), e n’*O Amante do Crato* (AC:50), da mesma forma que a ementa do “rim ou bife raspado, sempre. Sempre com arroz de manteiga” (LM:356 e 361) está também presente em *Missa*: “ (...) porque vomitava muito os almoços que eram trazidos de casa ao meio-dia, numa cesta de vime, arroz de manteiga e rim com muita frequência” (MA:241). O tema dos desarranjos físicos, dos vômitos e de alguma debilidade física, que *O Livro* movimenta, circula pelas várias obras, seja através da referência aos “acessos febris da (...) infância” de Lurdes (LC:29), aos vômitos de Sara (MA:241) ou ao estatuto de “criança enfermiça” (AC:51) do eu enunciativo de *O Amante do Crato*. O mesmo se poderá dizer de um certo preciosismo na apresentação dos nomes botânicos dos arbustos e plantas que compõem o *British Quintal*, que se vê plasmado em *Missa*, quer na figura de Xavier, o presumível pai de Sara (MA:126), e da própria Sara, na sua paixão pela jardinagem, e na obsessão de fazer conhecer a Simão as variedades arbóreas e arbustivas de Sintra (MA:207 e sgs).

*O Livro* vai ainda ao encontro do gosto pela presença e pelo trato com animais, sobretudo cães, que alastra pelas outras obras e que se sabe ser uma das características da autora empírica. Em *O Lugar Comum*, a personagem de “Velada” recolhe um gato acidentado, em *Casas Pardas* Elisa compadece-se de um pássaro e mata-o para o poupar à dor, Lucinha, em *Lúcialima*, brinca com a coelha Boloira, numa proximidade com a natureza que lembra a que é figurada n’*O Amante do Crato*, Sara, de *Missa*, vai mudando o nome aos cães conforme os humores, *Dores* apresenta um hamster, uma “Ave Rara”, um cão “Cofétua” e um cordeiro; Orlando, de *Irene*, tem uma cadela Rottweiler e Myra faz-se companheira de um Pitbull.

No *Livro*, «Ela» tem um gato e uma cadela, a Rosa, e fala assim dos cães e das pessoas que os apreciam:

---

<sup>178</sup> *Ibidem*.

A M. G. veio chorar um pouco a morte do *Pluma*, o cão de família que foi dela e do João César Monteiro, já velho e incontinente. Diz a Agustina que as pessoas que amam os cães são as mais egoístas sobre a terra. E ela gosta de cães. Porque os cães são uns mestres de zelar pelo que é teu, a família, os bens, as emoções profundas, mesmo quando tu te desleixas ou adoeces? Lobo da decência e da perseverança, o cão. *Causa amante, contra toda a evidência*, um cão.

*Ars longa, vita brevis*. Sobretudo a dos cães.  
Tenho medo de quem tem medo de cães. (LM:133)

Também a este propósito importa aqui convocar outros textos e avaliar da sua pertinência na configuração de uma imagem autoral. Diz Maria Velho da Costa em *Das Áfricas*, em jeito de entrada diarística:

Dei de comer aos animais, Julieta, a caturra (*Nymphicus hollandicus*) solta pela casa, o cão, Ema, entrada e saída por escritos e vida dos últimos anos. Tento evitar o *tom* universalizante do íntimo que é o da Gabriela Llansol. Mas ela é uma das presenças que estas imagens põem de tutela:

«Também eu não sei reflectir bem; sei retrair-me ou expandir-me e hesito na alternância (sístole/diástole; síncope/diáspora)».<sup>179</sup>

Neste texto, como nos excertos da entrevista ao jornal *Público*, se torna claro que a vida pode, de várias formas, alimentar a ficção sem necessariamente a representar de forma direta. Com efeito, o cão Ema figura no romance *Missa in Albis*, mas como personagem demente, fechada num mundo de sons e de figuras recortadas. No fim da obra, distorce-se essa figuração e Ema é, de facto, um cão. Maria Velho da Costa explica este facto na criação de ficção como um entrelaçamento natural e espontâneo entre o “trabalho consciente e o trabalho inconsciente”. É nessa linha que explica a utilização do nome Ema:

Surge sempre, inevitavelmente, uma certa relação entre o nome de uma personagem e a sua história. Ema, por exemplo, é um nome que tem para mim várias ressonâncias. Era o nome de uma tia minha e foi o nome que dei também a uma cadela *Boxer* que tive e que morreu. Depois andei a ler algumas coisas sobre o Tetum e descobri que Ema em Tetum quer dizer “pessoa humana”. Acho isto absolutamente extraordinário.<sup>180</sup>

O fenómeno de colagem mais ou menos distorcida de factos reais ocorrerá ainda, por exemplo, a propósito das referências a Timor. No *Livro*, «Ela» refere que o seu avô paterno se matou aí, episódio que é facilmente aproximado à morte do pai de Sara,

<sup>179</sup> José Afonso Furtado e Maria Velho da Costa (1991), *Das Áfricas*, Lisboa, Difusão Cultural, p.10.

<sup>180</sup> “A leitura na escrita”, *loc. cit.*, p. 50.

Xavier, em *Missá*, e poderá explicar o investimento que se faz nesse romance sobre as características geográficas de Timor e a sua condição geoestratégica. Aliás, mais para o fim do *Livro*, a referência é explícita: “Trabalhei muito Timor na *Missá*” (LM:309). Da mesma forma, diz-se claramente no *Livro* que a D. Maina, costureira e um dos pilares dos tempos da infância, seria “Mais tarde, indevidamente modificada e restituída” para dar lugar à figura de Maina Mendes, a criança rebelde que veio a tornar-se então um pilar de vida (LM:135). A figura do pai militar (LM:271) está também presente em *O Lugar Comum*, da mesma forma que a rua e casa das Janelas Verdes (LM:270), lugar onde residiu a autora, são espaços referenciados em *Maina Mendes* (MM:212) e em *Missá* (MA:372), romance onde também surge, a fechar o texto e pela mão de Sara que data, localiza e reivindica a autoria do último excerto, a indicação do que se sabe ser a morada atual da escritora, a Tapada da Ajuda (MA:465), já referida também, aliás, em *Maina Mendes* (MM:47).

No prefácio que escreveu para a quarta edição de *Casas Pardas*, Manuel Gusmão aborda esta tendência que têm alguns textos de se deixarem tentar pela vida privada dos seus autores. A propósito do telefonema que a habitante da Casa de Elisa II recebe de França, e em que esta e o seu interlocutor se tratam por «Primo» e «Prima», e em que este lhe chama também «hermana», Manuel Gusmão lembra um telefonema idêntico, feito de França para Lisboa, que ocorre no romance de Nuno Bragança, *Square Tolstoi*, publicado posteriormente a *Casas Pardas*. Neste, o telefonema começa da mesma maneira (“Ne quittez pas”) e os intervenientes tratam-se por «hermano» e «hermana». Esta circunstância serve ao prefaciador para sugerir que não se trata apenas aqui de um diálogo entre escritas distintas de autores com estreitas afinidades, mas que nele se indicia um exercício diferente, a insinuação do jogo privado, não necessariamente verdadeiro ou acontecido:

(...) *Square Tolstoi* mostra como em *Casas Pardas* essa conversa telefónica é no tecido da ficção, e não necessariamente acontecida, um sinal de irrupção, no texto, da vida do seu autor. De como no texto se insinua um jogo privado. Já os retratos de amigos que são as «Cantigas de amigos amados» em *Cravo* de Maria Velho da Costa jogam esse jogo em público. Ele mesmo por várias vezes se pressente em *Casas Pardas*, como na literatura libertina, diz-me o Fernando Guerreiro a quem falo disto. (Gusmão, 1996:54)

É esse “jogo privado” que *O Livro do Meio* parece querer desenvolver e levar até aos limites, mais do que apenas sugerir. Alguns excertos desta obra são ostensivos

na reivindicação de uma componente biográfica, quer no interior do próprio livro, quer noutras produções da autora:

Conviemos em acabar dentro de mais um mês.  
(...)  
E ainda (me) falta todo o material escolar. Da literacia e da discalculia.  
E dos dislates e alguns acertos no Palácio das Madres.  
E do Crato, a luminescente ausência da avó materna, que tentei recuperar no *Amante do Crato*. (LM:343-344)

A tendência ao reaproveitamento da vida na ficção é aliás várias vezes referida no *Livro*. Mariana Amélia, de *Lúcialima*, surge apresentada como “reclusa no H. Miguel Bombarda, donde o A. L. A. se evadiu” (LM:288) e a personagem do *Neca*, do mesmo romance, terá sido inspirada na figura de um menino “filho de um subalterno do Pai” (LM:289). Estes dados são confirmados numa crónica de *O Mapa Cor de Rosa* onde, a propósito de *Lúcialima*, se diz: “Ficção em que me pus muito, mas em nenhum dos seus personagens” (MCR:17). No texto da entrevista dada à revista *Textos e Pretextos*, o aproveitamento literário da realidade é também confirmado:

A Mariana Amélia é baseada num caso que vi no Hospital Miguel Bombarda, quando estive a trabalhar lá, por volta de 1974. Eu testemunhei ali comportamentos que transpus para o romance, ficcionando depois as razões que estavam na origem daquele estado clínico.<sup>181</sup>

Já antes, em setembro de 2000, Maria Velho da Costa confirmava a Maria Teresa Horta este aproveitamento da realidade. Veja-se um excerto da entrevista:

O escritor capta aquilo que está em torno de si próprio, o que cresce e se desenvolve, o que pulsa à sua roda.

**O escritor não será sempre um pouco vampiro da realidade dos outros?**

Uma das personagens deste meu livro [*Irene ou o Contrato Social*] diz a certa altura que quem mata uma vez há-de matar sempre. Que o escritor é um assassino. (...) Digamos que [os escritores] são uma espécie de especialistas de hemodiálise. Quer dizer, nós tratamos aquilo que absorvemos. Claro que há escritores cuja aposta na vida é claramente fazer sangrar e inquietar.

**Qual é o seu caso?**

Raramente uso o trato que tenho com os outros de maneira directa, tipo «Olha que situação interessante, vou aproveitar isto num livro». É raríssimo.<sup>182</sup>

---

<sup>181</sup> *Idem*, p.51

<sup>182</sup> “Escrever a partir da linfa do mundo”, entrevista concedida a Maria Teresa Horta, *Diário de Notícias*, 5 de setembro de 2000, p. 42.

As figurações relativas à demência e às patologias do foro psiquiátrico que percorrem a obra de MVC poderão ir beber à experiência profissional da autora no hospital psiquiátrico, embora no *Livro o eu feminino* refira também antecedentes familiares que poderão ter fornecido matéria a trabalhar ficcionalmente. Às vezes, o tema é tratado de forma autoirónica, como acontece a propósito da fase em que foi amamentada: “Fosse pela riqueza da dieta, na verdade vampírica, eu pouco dormia e dei em ter febres altas e clinicamente inexplicáveis, no dizer dela *todos os meses*. Uma criança aluada na casa lunática” (LM:134). Outras vezes, as referências tomam um tom sério e cru: “Não sei quão cedo comecei a ouvir falar de taras, demência e suicídio. O pai de meu pai matou-se em Timor” (LM:244). Os textos d’«Ela» oferecem pinceladas avulsas ao tema, como se se tratasse de uma obsessão. Assim acontece, quando «Ela» diz: “O objecto patogénico. Quem é o criminoso? Satanás diz, e muito bem, *o meu nome é legião*. A *démarche* psicanalítica também é um acto policial (*à creuser*)” (LM:202).

Como acontece a propósito de outros assuntos, «Ele» comenta esta obsessão dizendo-lhe que ela se agarra ao Freud: “E não sou desse tipo de curiosos da ciência, mesmo dessa hipotética e muito ligada à tragédia grega, criada pelo doutor Freud, e a que tanto te agarras” (LM:251). Ela responderá depois: “(Eu não me agarro a Freud, ó não-seguinte irmão, ele é que se agarrou a mim, naqueles anos caríssimos da terapia, do cautério necessário.)” (LM:291).

Mais tarde, a obrigatoriedade do porte de chapéu servirá de mote a mais um excuro sobre as questões psicanalíticas. Diz «Ela»:

O chapéu na cabeça foi o meu funil dos loucos medievos.  
Deve haver uma memória colectiva *jungiiana* da utilização de tal objecto – sinalizar quão cómicas são a demência e a exclusão. (LM:348)

E assumirá a seguir: “Desde a adolescência, a tendência esquizóide e misantropia” (LM:352). Estas características são facilmente coláveis pelo leitor ao retraimento que algumas personagens dos romances da autora revelam face às outras pessoas, por contraposição à sua preferência pelos animais, à sua inteligência e capacidade de observação e de reflexão, bem como à sua postura irónica, quando não marcadamente sarcástica. Ora, a tentação pelos temas relativos à psicanálise é enquadrada por Doubrovsky como um dos traços característicos da autoficção, a par de uma escrita literária e de uma perfeita identidade onomástica entre o autor, o narrador e o herói. A

importância decisiva atribuída à psicanálise neste tipo de textos deriva da sugestão que se cria no leitor de este estar a penetrar no inconsciente do autor:

L'autofiction, c'est la fiction que j'ai décidé en tant qu'écrivain, de me donner à moi-même et par moi-même, en y incorporant, au sens plein du terme, l'expérience de l'analyse, non point seulement dans la thématique, mais dans la production du texte. (Dobrovsky, *apud* Gasparini, 2004:23)

Gasparini enquadrará este recurso como uma importante estratégia de sugestão de desvelamento do *eu*:

(...) La psychanalyse, technique d'accès à l'intériorité, est donc ici mise au service d'une stratégie de l'aveu, du dévoilement, voire de l'exhibition, qui excite la curiosité du lecteur et relance sans cesse le processus d'identification de l'auteur au personnage homonyme. (Gasparini, *idem*)

Consideradas estas referências e a presença na obra de MVC de personagens ficcionais afetadas por distúrbios psíquicos, essa será outra das suas pegadas *au(c)torais*. Na conversa com os responsáveis pelo espetáculo realizado no TNSJ a partir do romance *Casas Pardas*, João Luís Pereira reconhece que “A narrativa é muito alimentada por *inputs* que nos chegam por via do inconsciente” e que a autora tem “uma familiaridade muito perturbadora com o inconsciente”<sup>183</sup>, característica que Luísa Costa Gomes igualmente reconhece e que, no caso particular de *Casas Pardas*, aproveitou e contextualizou desta forma:

É grande a competência psicanalítica de Maria Velho da Costa. Neste caso, parece evidente que os pesadelos têm por função “revelar” o inconsciente daquelas mulheres, mas eles são acima de tudo elaboradíssimas construções literárias que mimam num justo equilíbrio o “sociolecto” das personagens e as suas fantasias próprias, mas revelam uma angústia geral feminina, narcísica, medos de anulação e de perseguição, onde há fendas que se abrem, coisas fálicas que se erguem do chão e se emaranham, penas que sufocam e pássaros que ameaçam. É uma dimensão que eu não poderia de maneira alguma enjeitar, é a fundação daquelas mulheres, principalmente da Maria das Dores: o pesadelo pode ser visto simbolicamente como um holograma da sua vida mental, funciona como uma narrativa alternativa que depois vai ser agida no livro.<sup>184</sup>

De facto, já desde *Maina Mendes* que a questão da psicanálise povoa e fecunda a ficção de MVC. Fernando, filho de Maina, é uma personagem psicologicamente desequilibrada, que faz psicanálise mas que, ainda assim, não consegue evitar o

---

<sup>183</sup> “Casas, e os barulhos da língua que há dentro delas”, *loc. cit.*, p.11.

<sup>184</sup> *Idem*, p.12

suicídio. De Maina, diz «Ela» no *Livro*: “Gosto muito de cozinhas. Por isso pus lá a Maina a experimentar intensidades sensuais, que era o que faltava àquela criança psicopata, naquela casa morta e morna” (LM:268). Elisa, de *Casas Pardas*, tem laivos do que parecem ser surtos esquizoides. Mariana Amélia é doente psiquiátrica em *Lúcialima*, mas a psiquiatra Maria Isaura tem também de lutar contra a persistência das suas vozes para não hysterizar. Sixto e Ema são personagens dementes em *Missa*, mas também Salvador precisa de controlar a sua perturbação mental pela via medicamentosa. Por sua vez, em *Irene ou o Contrato Social*, Hannah e Irene acabam psiquicamente afetadas pela doença de Alzheimer, mas Raquel figura igualmente a perturbação quando está sob o efeito da droga.

Apesar de «Ele» se demarcar da tendência mais introspetiva e psicologista da obra com o aviso “Eu não vou pelo caminho do jardim genético. Nunca tive feitio para fazer experiências” (LM:251), a insistência d’«Ela» nessa temática confere a’*O Livro do Meio* um cariz exorcizador, pelo regresso várias vezes reiterado a um certo confessionalismo de coloração catártica, que «Ela» reconhece:

Eu não soube, até à adolescência, o quanto era vigiada em pensamentos, actos e palavras. O por onde pecar.  
Confessava-me ao jesuíta, (...); confessava-me à Prefeita, (...); confessava-me no banho a minha mãe.  
Contava tudinho e se me esquecia alguma coisa, mortificava-me de remorsos, fazia-me ao escrutínio.  
Era a compulsão confessional, a tagarelice ablutória. O exibicionismo autofágico. (LM:378-380)

De facto, o discurso d’«Ela» deixa transparecer uma clara vocação para a autoanálise. Veja-se como «Ela» filtra psicologicamente as memórias da infância: “Tudo isto me lembra muito *O Silêncio dos Inocentes*. Não sei porquê. Nem psicopata nem polícia. A menos que estes escritos tenham qualquer coisa de intermédio” (LM:270);

E no entanto eu amava-os. Como um povo doente ama cegamente. Os meus *Führer*.  
Inadvertidamente, foram eles que me mergulharam na calda que havia de temperar-me o ânimo para o desdém e para a rejeição. As escravas.  
A faca de dois gumes do desdém, que se vira contra ti-próprio.  
E a herança da minha gente, que espero honrar, foi tão só a de uma triste e inconformada ferocidade. (LM:360)

Esta sugestão exorcizadora do texto é equacionada por «Ela», afinal na linha da sua vocação para a indagação:

*Veredas*, pedras, pais. Romance de aprendizagem, este livro?  
Tens razão. Vamos para o passado *com cinco pedras na mão*.” (LM:287)

E reconhece a forma como reivindicou no texto o seu quinhão de autoanálise:

Não fiz uma análise *Kleiniana*. Dessas em que te deitas no divã para concitar os mucos, os excrementos, o plasma intra-uterino, o feto expectante e rancoroso da saída, da libertação. Mas isto andou lá perto, sem acolito preparado, e estou exausta. *Mariquice*, dirá quem não sabe da missa a metade. E não saberão.

(...)

Fomos longe de mais ou de menos, feitos, como dizes, parvos. Pequenos, crianças velhas, já semi-reposos. (LM:377)

A ficção de Maria Velho da Costa constitui, como se viu na segunda parte deste trabalho, uma poética da voz e da forma como esta se consubstancia em gente. É curioso que também este traço sobressaia no *Livro*, quer como referência explícita d’«Ele», quando lhe chama uma “arca de sons” (LM:131), quer na realização textual dessa predisposição para ouvir e dar corpo às outras vozes que n’«Ela» falam. De facto, no dia um de março, irrompe no texto d’«Ela» “A Rapariga Velha” (LM:40), introduzindo na obra uma narração de terceira pessoa e, com ela, uma estratégia de diferimento do eu e da sua subjetividade. A reação do coautor não se faz esperar e representa mais um interessante mecanismo de estremecimento textual, ao reivindicar um estatuto ficcional para os sujeitos enunciadores. A utilização da maiúscula para designar a “Personagem Nova” não será aqui de menosprezar, pela emancipação dessa figura, ou de mais uma figura da obra de MVC, também ela um *drama em gente*:

No dia 1 do corrente chegou até mim a Rapariga Velha. Do modo como entrou no texto julguei que ia haver uma Personagem Nova. Comecei a seguir-lhe os movimentos pressurosos, dona de casa menina. E tu a falares dela, a dares-lhe ares de quem vai saltar da redoma armada num altar de santa para dançar o minuete. Fiquei logo com medo. Não quero mais gente cá em casa. (LM:50)

A tentação de se *outrar* é, porém, difícil de combater e a Rapariga reaparecerá ainda no dia 21 desse mês, mas apenas num curto texto inicial (LM:95). Entretanto, em defesa a uma crítica feita por ela, também ele se autodenominará “Rapaz Velho” (LM:110) e, a propósito da passagem d’«Ele» pelo Centro Cultural de Belém e da invocação que aí faz do romance *Irene*, é ele próprio que carinhosamente lhe devolve a condição de personagem colada à autoria:



*Irene*, minha descontratada, minha Rapariga Velha, **vou dar-te uma mãozinha. Não te quero amargada por gatunos sublimes.** Não te vejo encoirada por dores que não te poupam e fazem de ti uma **arca de sons. Sou eu que me decido. Sou eu quem força a mão** larga do *graffer*, uma mão esbelta, robusta, a fazer, hiperbólico, um manguito de apóstrofes. (...) Irene, minha Rapariga Velha, **volta** de novo ao Jardim das Oliveiras. **Senta-te** na esplanada deserta. E **espera** que o Cristo, ou outro nome assim, ressuscitante, te surja em devaneio e te **dê ordens novas**, novas barcas.<sup>185</sup> (LM:131)

Se atrás, a propósito da Personagem Nova, «Ele» parece colocar limites ao poder *au(c)toral* d'«Ela» e à sua expansão criativa, esse movimento é invertido nesta passagem que se reveste de grande significado metaliterário. O tom é afetuoso, quase compassivo, deixando insinuar-se um sentimento de compreensão d'«Ele» pela premência que «Ela» sente em verter em texto as vozes que a habitam. Qual arca pessoana, prene de papéis e de *eus* inéditos, «Ela» recebe agora a boa vontade do seu parceiro de escrita para continuar a libertar as suas vozes e, nesse processo, continuar a *libertar-se*.

Este impulso para a encenação do *eu* pode já ser encontrado, como se referiu atrás, no conto “Welwitschia Mirabilis”, que MVC escreveu aos vinte anos. Marta, a protagonista, anuncia já a tendência a outrar-se por via de uma encenação de si, que lhe vem de uma “inconsequente mutabilidade”, pois “era demasiadamente outra para ser obstinada”<sup>186</sup>. Neste conto, a personagem sabe-se a desempenhar uma cerimónia, em linha com a postura de figuração que adotou: “A ideia levada em linha única atingia a conclusão lógica – a excessiva condescendência ao pessoal é uma forma de indolência. Mas Marta pensava em linhas desconexas, numa dialéctica irregular, que lhe não expunha”<sup>187</sup>. Marta dá-se conta da sua não aderência e da sua não coincidência relativamente ao que constituía o processo natural da socialização e da manifestação dos afetos. Em contrapartida, reconhece a sua apetência por tudo o que era “excitado pela imaginação”<sup>188</sup>, pela “cerimónia”, desconfiando “dos que não empregam a voz que em cada um fala sozinha”<sup>189</sup>, no que se apresenta já como uma forja inicial onde se apurará gradualmente, ao longo da produção ficcional de Maria Velho da Costa, uma arte da

---

<sup>185</sup> Destacados meus.

<sup>186</sup> “Welwitschia Mirabilis”, *loc. cit.*, p. 32.

<sup>187</sup> *Idem*, p. 34.

<sup>188</sup> *Idem*, p. 30.

<sup>189</sup> *Idem*, p. 34.

construção de «*dramatis personae*»<sup>190</sup>, enfim, um trabalho de *au(c)toria* onde a imaginação brinca com o “Eu de dentro”:

Pôr a inteligência ao serviço de si é fácil, mas é preciso ter um frágil Eu de dentro, que teme, para, através da inteligência, se rodear de fantasmas, de formas, formas estéticas elaboradas pelos carnalmente mais vivos, formas afectivas expressas pelos afectivamente mais disponíveis, formas tão perfeitamente postas pela inteligência em mímica, que abafem os pruridos de uma sensibilidade que, sem expressão pessoal, sem a irregularidade dos encarnados vivos, sem ternura pelo movimento das coisas e dos outros, se crucificará e se estiolará incógnita, porque a inteligência, nas suas múltiplas facetas, se encarregará de brincar aos ‘travestis’ em seu nome”.<sup>191</sup>

Pela forma como entrelaça vivências reais e relativas, dados biográficos e tom paródico, *O Livro do Meio* desconstrói ou faz estremecer a ficcionalidade que reivindica ao chamar a si o estatuto de romance. Com efeito, privilegiando-se nesta obra os territórios subjetivos da revisitação memorialista, o texto abre inevitavelmente para zonas de tentação autorrepresentativa (ainda que ficcionada ou *alienada*).

Num ensaio intitulado “Um extenso panorama escuro”, Bernardo Pinto de Almeida considera a existência de cinco zonas de experimentação subjetiva no interior dos processos autorrepresentativos nas artes plásticas ou visuais, a saber: a autorrepresentação enquanto projeção narcísica; a que exprime uma angústia existencial com a consequente abertura a um espaço interior; a representação da subjetividade como testemunho de uma experiência-limite de consciência; a autorrepresentação como máscara, e finalmente a autorrepresentação como construção de uma identidade outra (Almeida, 2008:48-49). Pesando embora o facto de o autor não ter orientado a sua análise para o processo de escrita, parece legítimo invocá-la aqui, não só pela convicção que tem o seu autor de que “o processo de auto-representação na arte inclui elementos de ficcionalização da experiência subjetiva” (*idem*:48), mas também por se entender que n’*O Livro do Meio* e (pela análise retrospectiva a que ele incita) em toda a obra ficcional de MVC, se terão calcorreado as cinco zonas de experimentação subjetiva referidas. Aliás, é muito por via desse trânsito que se potencia a complexidade d’*O Livro do Meio*.

---

<sup>190</sup> A expressão “*dramatis personae*” foi utilizada por Isabel Pires de Lima para sugerir, a propósito da dramaticidade da poesia de Ana Luísa Amaral e da forma como nela se disseminam várias vozes, que a forma como alguns textos contemporâneos elaboram um teatro da palavra é estratégia de dizer o mundo, na sua natureza difusa, intermédia e fronteira. Cf. Isabel Pires de Lima (2012), “*Dramatis personae* na poesia de Ana Luísa Amaral”, (texto ainda inédito e gentilmente cedido pela autora), apresentado ao Congresso da APSA – American Portuguese Studies Association, Iowa University.

<sup>191</sup> “*Welwitschia Mirabilis*”, *loc. cit.*, p. 32.

De facto, a tipologia cronística, diarística, epistolar ou memorialista dos excertos, a par das incursões pelo domínio da interioridade mais profunda e da psicanálise, coloca o texto na zona desabrigada onde o autor fica perigosamente exposto. Poder-se-á dizer que o perigo acrescentado desta obra é o de sugerir de forma muitas vezes ostensiva (mas também autoparódica) a leitura biografista de toda a produção ficcional da autora Maria Velho da Costa, possibilitando a reconstituição de vivências que, tendo sido encaradas como ficcionais, de acordo com os códigos do género, se insinuam agora como experiências de vida ou projeções, ainda que eventualmente distorcidas, de uma entidade autoral empírica. Afinal, se antes «Ela» afirmara “E eu não creio que a vida tenha de dar de comer à arte, e mais bem o contrário” (LM:153), a obra parece fechar-se sob o signo contrário, e não poderia deixar de ser «Ela» a marcar esse (aparente?) volte face:

E, quanto a nós, *ó Mão*, se isto não é escrito com sangue, coalhado e vivo, o que é que é?  
Sangue e tinta, em transfusão mais perpétua que nós. (LM:412)

Se há que matizar estes propósitos e que os enquadrar no jogo mais vasto e sempre tensional de um texto paródico (veja-se o paradoxo presente na adjetivação “coalhado e vivo”), não se pode, por outro lado, elidir a questão que lhes subjaz e que é ainda e sempre a de saber se, sim ou não, *a arte não é nada a/à vida*. Num texto de 1977 inserido na abertura à tese de Estela Couto Berger, *A Audácia da Diferença*, Maria Velho da Costa escreve, a propósito das suas personagens e da abordagem que a elas fez a autora da tese:

E eu, que raramente as visito, senti que aquela senhora, de tanto estimar a minha obra, conhecia melhor que eu os escolhos por onde andava a minha alma. Não seria a única, que muito devo a outros leitores que me conduziram a mim própria, trabalhando-me, mas esta, eu não conhecia.

A leitura da tese confirmou-me a qualidade e a justeza da interpretação: tão justa às “heroínas” **que as trespassa até à autoria, eu**<sup>192</sup>, sem aquele viés de caça à alma de certas recensões críticas (...) <sup>193</sup>

Não obstante poder (e dever) pensar-se que nestas palavras se trata ainda de um eu de autor, mas a jusante das suas próprias personagens, a verdade é que o *Livro do*

---

<sup>192</sup> Destacados meus.

<sup>193</sup> “Stella”, in Estela Couto Berger (1998), *A Audácia da Diferença – Percursos femininos na ficção de Maria Velho da Costa*, Faro, Universidade do Algarve, p. 9.

*Meio* parece vir recolocar e acentuar a questão da *auctoria*, que moveu este trabalho. Ao colocar-se na linha fronteira e ténue entre a autobiografia e a autoficção críticas, *O Livro* escolhe a zona oscilante e radical do *escrever*, onde o eu simultaneamente se reivindica e se nega como eu empírico e, dessa feita, se «encena», se sugere como uma «dramatis persona», em sedutor e perverso jogo com o leitor. Aliás, cedo, no *Livro*, «Ela» reconheceu a radicalidade deste exercício literário: “(...) esta literatura que fazemos, fizemos, é uma espécie de desporto radical que já ninguém faz e ninguém quer. Com as palavras que ninguém quer” (LM:137-138). Dada a natureza aberta e ambígua destes propósitos fica a dúvida sobre o que está aqui a ser questionado: uma literatura de rasto biografista? Uma literatura de intervenção cáustica? De visão rasgada sobre o meio literário? De balanço literário? Ou de reflexão sobre a literatura *tout court*, enquanto encenação de linguagem derramada em atores/personagens? É certo que é também «Ela» que aponta os riscos d’*O Livro*:

Pensei hoje de manhã a ver da senhorinha, lendo, a buganvília da vizinha a enrubescer, parei para pensar:

- quaisquer que sejam as consequências do *Livro do Meio*, não perco mais do que aquilo que já não tenho. Amigos e família, por razões de morte ou de vida, por desprendimento ou egoísmo. Acaso mútuos.

Pela diferenciação de gostos e carácter, no tempo, sem diálogo.

*Não é com vinagre que se apanham moscas*, diz a Mãe.

Eu odeio moscas.

E o prestígio? Mais moscas. (LM:308-309)

E é ainda «Ela» que acena até com a ameaça de um segundo volume:

E há mais: a ameaça de zurzir num volume II o que a gente de Direita e algum Centro fez dos nossos *verdes anos*.

*Bestas Negras* é o que não falta e há outras bestas a enegrecer. (LM:309)

A vida passa por aqui, camuflada embora, ou distorcida pela paródia e pela autoironia. Daí que seja legítimo a própria autora interrogar-se sobre o que escrever depois de uma tal experiência: “Como voltar à escrita, ou antes, a que escrita voltar depois de uma exposição destas?” (LM:392).

De facto, Maria Velho da Costa voltou à escrita depois d’*O Livro do Meio*. O romance *Myra* seria publicado dois anos depois, em 2008. Este romance estava porém já forjado há muito, conforme se verifica pelo teor da resposta da autora à pergunta

formulada por Cláudia Coutinho e João Ribeirete em 2003<sup>194</sup>: “O último texto que publicou, o conto “Um amor de cão”, não será embrião de um romance maior que está para vir?”. A resposta da autora não deixa margem para dúvidas e transcreve-se aqui integralmente dada a sua importância para a compreensão deste regresso à escrita depois d’*O Livro*.

É curioso, porque isso já me foi dito. Talvez desse um romance de costumes... Eu gosto imenso desse conto. Aliás, comecei por contar a história ao meu neto, a propósito dos Pit Bull e dos cães de luta, um dia em que ele chegou da escola a dizer que os cães assim iam morrer todos. A protagonista é uma menina romena ou ucraniana – no conto isto não é revelado, apenas sinalizado pelo nome dela, Myra, por ter estado numa casa comunitária e por, ao princípio, não falar o Português; eu tenho este e outros pormenores na cabeça, porque tive de contar ao meu neto com todos os detalhes. Na história que eu contei à criança aquilo tem uma consequência feliz. Essa menina depois foge com o cão e é apanhada na estrada por um camionista que vai para o Alentejo. Ela apresenta-se ao camionista, dizendo que o cão tinha sido atacado por cães muito grandes. O camionista é boa pessoa e aceita levá-los no camião para um monte que ele tem lá no Alentejo e ficam felizes para sempre. É uma história de amor entre duas criaturas ferozes.

Depois de *Myra*, e até à data do presente trabalho, não se conhece qualquer outra produção da autora.

As questões que *O Livro do Meio* coloca em termos de autoria pressupõem o entendimento de que, como defende Helena Buescu, “Nem o autor empírico é apenas um foco psicológico nem o autor textual é tão-só uma representação psicologista desse autor empírico” (Buescu, 1998:25). Sendo um lugar onde se opera uma transitividade de sentidos, o texto “sabe e mostra *que vem de alguém e vai para alguém e que nesse movimento se jogam relações complexas*” (*ibidem*). Encarado assim, o texto não pode ser entendido como anónimo ou apenas autorreflexivo mas como uma plataforma onde, sem dissolver essas características, paralelamente se realiza uma “mostração de figurações, por exemplo autorais, historicamente determinadas” (*idem*:27). Como se tentou aqui mostrar, o texto de MVC insiste em ir além dessa determinação histórica do autor, insinuando também figurações matizadas onde o autor empírico se atreve numa relação dialética entre identificação e distância (Hutcheon, 1985:92), num jogo baralhado entre o rosto e a máscara.

No ensaio que produziu sobre *Le Miroir qui Revient*, de Alain Robbe-Grillet, Nancy Frelick apelida esse romance autobiográfico de “*récit fantasmé*”, baseando-se no

---

<sup>194</sup> “A leitura na escrita”, *loc. cit.*, p. 53.

“pacte fantasmático” enunciado por Lejeune e onde: “Le lecteur est (...) invité à lire les romans non seulement comme des fictions renvoyant à une vérité de la « nature humaine », mais aussi comme des *fantasmes* révélateurs d’un individu” (Lejeune, *apud* Frelick, 1996 :51). Frelick cita até o próprio *Miroir* onde o autor confessava ter descoberto “que le biais de la fiction est, en fin de compte, beaucoup plus personnel que la prétendue sincérité de l’aveu” (*apud*:51). E justifica assim a atribuição da designação de “récit fantasmé” a esse romance :

Le texte de Robbe-Grillet est, en effet, peuplé d’allusions aux fantasmes, aux fantômes et aux spectres. Ceux-ci fonctionnent comme les miroirs de ses obsessions (...). Ils sont aussi (et peut-être surtout) révélateurs de ses préoccupations d’écrivain, car ils mettent en cause les problèmes de la représentation et de la caractérisation – comme le dit l’auteur du *Miroir*, tout personnage romanesque n’a-t-il pas une existence fantomatique ou spectrale ? -, les mythes du réalisme et de l’objectivité, les pièges de la narration, ainsi que les questions quant à la nature de l’imaginaire, de la vérité, de la réalité. (Frelick, 1996 :51-52)

Sem reivindicar para si o estatuto de romance autobiográfico, mas pisando esse terreno, *O Livro do Meio* veio rasgar uma abertura no tecido ficcional de Maria Velho da Costa, facultando uma perspetivação fantasmática de toda a sua obra ficcional e enquadrando alguns dos propósitos que foram sendo espalhados pelos textos ficcionais anteriores, como o desabafo de Elisa, em *Casas Pardas* (“A minha pátria são os pronomes dolorosamente pessoais” (CP:334), a interrogação que um amigo do poeta Ramos lhe lança quando este diz não ter lado de fora (“Não são esses os grandes, os que tiram de si quando já não há nada, nem ninguém?” (L:179), e a crítica desesperada de Myra, já na sua rota de morte para o Porto, reclamando ainda a ponte entre a arte e a vida quando os seus raptos lhe falam em Vicente, Camões e Camilo: “Odeio gente que se mete com a literatura e depois não a sofre” (M:202).

O percurso que aqui se trilhou, em linha com a poética de coloração dramática, ambivalente e tensional que se tem invocado para MVC, foi em busca dum *au(c)tor*, seguindo o rasto das vozes da sua ficção e do seu metadiscorso, mas sem perder de vista que, como lembra Maria Alzira Seixo, “Na ficção tudo pode passar por ficção” (Seixo, 1986:167). Daí que, salvaguardando embora o despudor da apropriação do texto, se imponha fechar esta parte com uma transcrição d’*O Livro* onde, a propósito da descrição de I. A. (Isabel Allegro?) que lhe trouxe um computador para ver se «Ela» “retoma(va), depois desta empresa”, surge esta citação de B. Luís, retirada de *Um Bicho da Terra*:

A cada dia basta a sua pena.  
... o movimento essencial da amizade: não ir além do segredo dos homens e respeitar  
neles os limites da natureza que se escusam à vontade analítica! (LM:345)





## Conclusão

Ninguém sabe no que se mete quando  
brinca com as palavras, ardorosamente.

Maria Velho da Costa

A frase que se escolheu para epígrafe da conclusão deste trabalho, ou não fosse ela da autoria da escritora cuja obra o motivou, condensa o que nele se constituiu em objeto de análise. Ao mesmo tempo sugestiva e ambígua, provocatória e autoirónica, esta afirmação define a natureza da obra e a postura autoral de Maria Velho da Costa. Nela se sugere uma escrita lúdica mas fervorosa, e por isso mesmo sempre aberta ao percalço e ao inaudito que pode embaraçar e colocar o escritor em zona de risco. Nela se adivinha igualmente a aversão da sua autora à pacatez da palavra, esse território amorfo onde o dizer se destitui de sentido, e que a neta de Maina Mendes tão bem ilustra com a expressão “the stillness of your words” (MM:182), quando reprova ao pai a demissão da sua voz, que será, afinal, anúncio sombrio da sua demissão da vida.

Foi em torno deste eixo maior, que faz interagir a palavra (metaforizada e desabrochada na «voz»), e a vida, que se empreendeu este percurso pela produção ficcional de Maria Velho da Costa. Nele se pretendeu evidenciar de que forma uma

poética centrada na voz (ouvida dentro ou fora de si, insituável, lida, modulada ou fabricada), e no seu concerto ou imbricado emaranhamento, permite equacionar o terreno sempre tensional e movediço da autoria e, nesse movimento, indagar sobre esse não menos instável e polémico trânsito entre a escrita e a vida. Aqui se tentou mostrar que a ficção desta autora, reivindicando um estatuto sempre mais enunciativo do que narrativo, e irresistivelmente seduzida pelo fazer dramático, se constitui em desafiante, e oscilante, tabuleiro de xadrez onde se torna muitas vezes difícil, quando não impossível, destrinçar quem joga e quem é jogado, mas onde paradoxalmente se é obrigado a refletir sempre sobre o que está em jogo. Porque é de jogo que se trata nesta ficção, de um “*ludus* verboso” (MA:379) matreiro e exigente que reclama do leitor a sua atenção constante, e que sem pudor altera regras ou descaradamente as infringe, trilhando, afinal, as mesmas sendas da vida e, como nela, oferecendo matéria e pretextos para conduzir à indagação e atizar a reflexão.

Escritora à escuta do mundo, da vida e das múltiplas formas de a dizer, atenta às formas como outros perspetivaram o mundo e a palavra, MVC tem vindo a percorrer um caminho literário de intensa mobilidade, de inovação e de aperfeiçoamento, degustando e trabalhando a dádiva da língua que primeiro a enformou, mas observando e deliciando-se também com as configurações que outros escritores lhe deram. A diversificação, o cruzamento e a proliferação das formas de ver e de dizer que se materializam nos seus textos, em excertos por vezes acentuadamente disruptivos, ilustram fenómenos de deslocação criativa de uma poética apostada em trazer para o texto a vozeria do mundo, mas também a tensão constante que o sustenta e define. Da mesma forma, o diálogo intergenológico e o interartístico favorecem o descentramento, a deslocação para outras modalidades de leitura do mundo, outros tipos de focalização, outras formas de dizer. Como se viu, a ficção de MVC é atravessada pela poesia, pela crónica e pelo teatro, pelo cinema e pela música, mas entretece igualmente ligações com as vozes de outros textos, seus e de outros autores. Na sua obra, tornam-se por isso basilares os conceitos de polifonia e de poliedria, de transtextualidade e de autorreferencialidade, e deles decorrentes, os de autoria e do estatuto da arte na sua relação com a vida.

Seduzida pela experimentação e pela mutância que assumiu como estratégia de sobrevivência, estabeleceu desde cedo uma distinção fundamental que definiria a sua forma de estar na escrita: entre *contornar a espiral*, ou escolher a “espinha do tufão”

(C:178), a opção foi para o tufão, numa postura de quem não elege domicílio em nenhuma configuração, mas antes opta, como uma das suas personagens-autoras, Sara, de *Missa in Albis*, por paradeiros momentâneos, num nomadismo imprevisível que constantemente se equaciona e se oferece em debate, como é visível neste excerto de enunciação indeterminada, onde parece estar a questionar-se o próprio título da obra que o inclui, e onde se imbricam as categorias de autor empírico, autor textual, narrador e personagem:

Pensei em *A Custódia*, porque é, como se vai dizendo agora, polissêmico: pode significar guarida, nome de doméstica velha, santuário. Tornei-me previsível; gostaria de fazer a mão para outras maneiras de dizer, pseudonomizar-me, acaso. Inverosímil, que eu me ache encurralada em forma de estar, como a cabra de Esmeralda, a sem aprisco nem pastoreio? Será. (MA:416)

Foi no jogo ostensivo que permanentemente equaciona a autoria, e que tem suprema ilustração no romance *Missa in Albis*, que primeiro se gizou este trabalho. Neste romance pergunta-se:

Quem fala ou vê? Eu? Sara?  
Ou a imposição dessa presença nasce da visão que imponho, quem?, de uma figura retirada, reconhecida porém de alguma figuração. (MA:9)

Esta voz textual que assim se questiona, se impõe, se elide ou se difere através de uma figuração lança os dados do jogo ficcional de MVC em que Elisa se iniciara muito antes, no romance *Casas Pardas*. Elisa é, como se referiu, o eixo fundamental desta escrita, uma espécie de pedra angular. Mulher e aprendiz de escritora, Elisa sente dever ser antes da escrita, ou através dela e das necessidades que ela desperta, uma aprendiz do mundo e da vida, razão pela qual se mantém atenta à sua “cabeça azoadada de vozes” (CP:11) e à sua “córnea sólida” (CP:23), instrumentos maiores de captação e armazenamento do material que alimentará o seu labor literário, sempre refletido e questionado. A prática autorreferencial e metaliterária que Elisa empreende em *Casas Pardas* lança os fundamentos de uma poética. Da consciencialização sobre a(s) voz(es) e as potencialidades de a(s) fazer entrar “em variância” (CP:20), à possibilidade de criar ela própria as vozes ainda que sob pena de nelas se afundar - veja-se o jogo semântico e fônico da expressão “só sei que sou eu que as faço, fosso” (CP:79) -, há todo um roteiro, uma espécie de manual do fazer literário que as obras seguintes experimentarão.

Se em *Maina Mendes* a «voz» é ainda sobretudo metáfora para a reivindicação do direito fundamental a dizer-se como pessoa, nas obras posteriores ela tornar-se-á um instrumento maior do fazer literário de Maria Velho da Costa. Elisa herda de Maina e da sua neta Matilde o ouvido atento e o prazer do rendilhado linguístico que permite todos os cruzamentos. Construindo a sua caminhada de escritora com base no “sétimo sentido que é o ouvido-dizer” (CP:11) – dentro ou fora de si -, Elisa experimentará todas as potencialidades da voz, buscando-a em todas as suas manifestações, variando-a e contorcendo-a, fazendo-a proliferar e miscigenar até à criação de um “crioulo galáctico” (CP:342), esse fulgor verboso que é capaz até de dar a voz ao “desmunido de verbo” (CP:342) para que não falte a ninguém o seu palco. E tudo (todos) se faz(em) ouvir nesta ficção, ora sob orientação ou construção de uma voz tutelar, ora à sua revelia, confirmando uma apetência ineludível para confundir as vozes num “amorável coito” (MA:348) ou, como diz Dominique Rabaté na sua obra *Poétiques de la voix*, num “débordement scandaleux de leur voix” (Rabaté, 1999:236) que vai muito além da conceção de polifonia ou de dialogismo enunciados por Bakhtine, segundo a qual uma voz é sempre correlata à personagem e não existe fora dessa relação (*idem*:237). Na caixa de ressonâncias que constituem os textos de MVC, a voz nem sempre é facilmente atribuível, pois se constitui de múltiplos discursos, numa paleta que a descrição de Rabaté pode ilustrar:

(...) elle se constitue des discours des autres, mais ces discours sont faits des éclats de dialogues intérieurs, des trouées qu’y font constamment les citations et les échos de paroles étrangères au point que le plus personnel semble tramé du plus extérieur. (*ibidem* :236)

Nesta teia onde ostensivamente se embaraçam os fios com que se tem vindo a tecer a história da autoria ao longo dos tempos, se fundamentam as razões que determinaram a designação da escrita ficcional de Maria Velho da Costa como uma poética de *auctor*, um labor artesanal donde emergem diferentes configurações autorais, tantas quantas as origens e as modalidades das vozes que se apresentam à banca de trabalho do autor/ator e aí reivindicam um papel tutelar na enunciação. Ao referir-se aos recursos criativos de que se serve atualmente a enunciação literária, que considera irrequieta e esquiva às codificações retóricas, Dominique Rabaté convoca as palavras de Samuel Beckett para afirmar, como em *L’Innommable*, que “c’est entièrement une question de voix”. Diz Rabaté:

«Entièrement une question de voix»: la littérature, depuis le tournant de la Modernité, semble vouée à chercher les modes d'inscription d'une présence qui se fuit dans sa trace écrite, vouée à interroger la singulière dynamique d'une unité plurielle, d'une pluralité qui défait toute unité pour un *sujet* tramé de *voix* – puisque ce mot a, par bonheur, la même forme au singulier et au pluriel. La voix, cet effet de présence et d'accent, les voix qui parlent en elle deviennent, aussitôt, comme le dit si justement le parleur de *L'Innommable*, une «question». (*ibidem*:7)

À vozearia em que se constituem os textos de MVC não são alheias as frequentes incursões pelos domínios da autorreflexividade e da transtextualidade, que documentam igualmente um intenso trabalho de pesquisa e de fundamentação teórico-crítica, como esclarece a autora:

Eu reflicto bastante sobre os meus romances e sinto a compulsão de ler textos teóricos, antes, durante e depois do processo de escrita. Para mim é um estímulo. O trabalho sobre as estruturas pronominais levou-me depois a trabalhar em *Casas Pardas* a passagem de um pronome ao outro, do *eu* ao *tu*, etc. É evidente que outros escritores farão isto sem terem estado a reflectir seriamente sobre esta questão, sem lerem o Benveniste ou outros. No meu caso foi consciente. A Silvina Rodrigues Lopes refere-se muito a isto, quando fala nas competências do leitor preparado, o crítico especializado, o investigador. Há um efeito de mútua alteração, se tudo correr bem. O olhar de um reflecte o olhar do outro.<sup>195</sup>

É neste cruzamento entre um trabalho de criação, de leitura e de reflexão (e da necessidade de a partilhar) que se deve buscar a motivação para a natureza *friccional* dos textos desta autora, uma tessitura textual híbrida entre a ficção e a dicção, a espelhar afinal a sua tendência desviante e bravia, mas sempre atenta ao efeito de receção textual de leitores que se exigem ativos e de sentidos apurados e a quem, ainda assim, é preciso avisar: “Agarra-te bem que inda agora vamos a entrar” (CP:351).

Nesta poética de *auctoria* onde o texto se faz palco para melhor se ouvir e onde os bastidores se mostram para exhibir o labor da criação e da montagem, passeiam-se as conceções dramaturgias de Jean-Pierre Sarrazac e de Bertolt Brecht, a enfatizar a forma como uma configuração rapsódica e tensional das vozes e das formas se torna interpeladora, favorecendo a criação nos textos de zonas tensionais e movediças onde se concebem mundos sempre passíveis de transformação e de reconfiguração. Por isso importou também mostrar aqui a funcionalidade de uma certa rarefação ou desrealização da ação nesta ficção, e a forma como ela se articula com uma aposta na criação de territórios de subjetivação onde o mundo real se equaciona. A expressão

---

<sup>195</sup> “A leitura na escrita”, *loc. cit.*, p.48.

*realismo do íntimo* foi a fórmula encontrada para colocar a tónica nesta estratégia de perspetivação do mundo que, nascendo da proliferação das vozes e dos olhares que habitam esta ficção, constitui outras tantas fontes de reflexão que expandem sobre o texto um lastro de subjetividade que ultrapassa as fronteiras da individualidade enunciativa e se abre a uma dimensão humana mais vasta que aí se convoca e interpela.

A insistência em fazer circular o texto ao ritmo do fluxo de consciência da entidade enunciativa que pensa e *se* pensa fá-lo enveredar pelas sendas do difuso e do ambíguo, do tenso e do sempre inapreensível, que são afinal os domínios do imaginário, do onírico ou do inconsciente, territórios por onde já circulou a sensibilidade modernista por exemplo na(s) voz(es) de Virgínia Woolf, para quem a instantaneidade do espírito constituía a matéria onde se forma o romance (Woolf, 1962:20). Esse território sempre movediço da subjetivação, liberto das peias do concreto e do definido, é pela sua natureza gerador de mudança, espaço de latência e de proliferação rizomática onde são permitidas todas as evoluções ou metamorfoses. Tornou-se, pois, igualmente imperativo convocar os conceitos de devir e de rizoma enunciados por Deleuze e Guattari:

(...) Un agencement est précisément cette croissance des dimensions dans une multiplicité qui change nécessairement de nature à mesure qu'elle augmente ses connexions. Il n'y a pas de points ou de positions dans un rhizome, comme on en trouve dans une structure, un arbre, une racine. Il n'y a que des lignes. (Deleuze e Guattari, 1980:15)

E esta ficção aposta de facto nas linhas, nas de fuga, por onde se descentra, se desterritorializa e se abre à multiplicidade e aos mundos *outros*, e naquelas com que se tece a malha desta ficção e se manipulam os bonecos que a povoam. Com efeito, a escolha da variância como forma de estar na escrita determinou o estilhaçamento e a hibridização de géneros, de categorias e de discursos que caracterizam a autora e conferiu-lhe uma mobilidade criativa que faz dos seus textos territórios fronteiriços, onde o humano se ensaia em configurações problematizantes e alternativas. Centrada na qualidade dos afetos, a obra ficcional de Maria Velho da Costa procura neles os fundamentos para os desmandos do humano, oferecendo cenografias maioritariamente disfóricas onde parece ter-se instalado um eixo do mal que inibe o saber viver, num mundo onde “ninguém se encontra” (L:164 e 345) e onde “os melhores não sobrevivem” (MA:447 e M:102).

Na sua tonalidade sombria e muitas vezes trágica, os romances desta autora confrontam o leitor com cenários de devastação onde o humano se revela em impotência e inabilidade para a vida. Os quadros de aridez afetiva, pese embora a aura pessimista e suicidária que os envolve, propõem ainda assim pistas de equacionamento de novas relações que possam expandir os horizontes conhecidos e ensaiar novas práticas de vida. Enquadram-se nesta linha as fugas desta ficção pelos caminhos do inverosímil ou das identidades fronteiriças e híbridas, numa aposta que é também devedora de Deleuze e Guattari e das suas propostas simbióticas, que privilegiam a relação:

Enfin, devenir n'est pas une évolution, du moins une évolution par descendance et filiation. Le devenir ne produit rien par filiation, toute filiation serait imaginaire. Le devenir est toujours d'un autre ordre que celui de la filiation. Il est de l'alliance. Si l'évolution comporte de véritables devenirs, c'est dans le vaste domaine des *symbioses* qui met en jeu des êtres d'échelles et de règnes différents, sans aucune filiation possible. Il y a un bloc de devenir qui prend la guêpe et l'orchidée, mais dont aucune guêpe-orchidée ne peut descendre. (Deleuze e Guattari, 1980 :291)

Esta postura, que é também consentânea com as conceções de figurações *ex-cêntricas* enunciadas por Linda Hutcheon (2002), privilegia o trânsito e o processo que caracterizam o provisório e o mutante, esse estado de latência que possibilita diferentes perspetivações e que é, afinal, tão caro à vocação irrequieta da ficção de MVC.

Na sua obra *A Arte do Romance*, Milan Kundera afirma:

O homem encontra-se num verdadeiro turbilhão da redução em que o «mundo da vida», de que falava Husserl, se obscurece fatalmente e em que o ser cai no esquecimento.

Ora, se a razão de ser do romance é manter o «mundo da vida» sob uma iluminação perpétua e proteger-nos contra o «esquecimento do ser», a existência do romance não será hoje mais necessária que nunca? (Kundera, 1988:30-31)

Numa obra como a de MVC que se constitui como *mundo do texto e texto do mundo*, fica não só assegurado o requisito enunciado por Kundera, como daí emerge, aguda e tensional, uma questão que é desde há muito motivo de estimulantes reflexões, a de determinar a natureza das relações que a arte estabelece com esse «mundo da vida». Oscilando de forma ambígua e paródica entre uma postura que entrelaça vida e ficção e uma outra que reivindica uma autónoma sobrançeria da arte, os romances de Maria Velho da Costa têm vindo a oferecer-se como desafiantes plataformas de

discussão que equacionam o estatuto protetor ou desabrigado da arte relativamente ao seu criador.

Numa reflexão sobre a conceção do artista plástico Robert Rauschenberg, que defendia o estabelecimento de uma relação metafórica entre a arte e a vida, Richard Shiff escolhe a metáfora da «ponte» pela ideia que nela se inscreve do trânsito contínuo e da mudança gradual. Para este professor de arte na universidade da Carolina do Norte, a vida é uma riqueza cumulativa e, na nessa linha, a arte deverá oferecer a mesma incompletude e a mesma relativização (Shiff, 1978:108-109). Shiff pensa que será até pela sua natureza episódica que as modalidades artísticas apresentadas sob a forma de *happenings* ou *performances* obtêm tanto sucesso, escapando por esse carácter de *event* ao fechamento do estatuto de objeto de arte (*idem*:110):

(...) When art is conceived as experience, the work of art is seen as revealing reality from the inside by serving as a comprehensible model for life's persistent immediacy, a fixed image or flux; when art is conceived as an object, the work of art seems to reveal reality as an external world, a reality against which the life of the individual is thrown in relief and gains definition. (*idem*:111)

Embora enquadradas numa análise das artes visuais, sobretudo da pintura e da escultura, as afirmações de Richard Shiff ajudam a perspetivar a postura criativa de Maria Velho da Costa. Ora, a sua escrita foi desde sempre marcada por experimentalismos e nomadismos vários, como se viu. E também ela tem vindo, através dos seus romances, a estabelecer pontes com a vida. Simplesmente, essa travessia não é isenta de escolhos, o que determina que as suas obras explorem uma relação sempre tensional entre a arte e a vida, numa polémica cujos argumentos as suas personagens escritoras têm vindo a esgrimir afincadamente. Trabalhando uma ficção mais enunciativa que narrativa, metaliterária e autorreferencial, a autora terá encontrado nessa postura a força impulsionadora da sua obra. E por isso deixa os seus leitores igualmente tensos e indecisos a meio da ponte, sugerindo-lhes pelo seu temor astuto e sempre autoirónico que a vida de que se trata nos livros pode ser uma ludibriante camuflagem da verdadeira vida. É que na ficção de MVC há sempre brechas por onde se vai insinuando uma voz macrotextual tentadora e insidiosa, o mesmo é dizer, há sempre outras pontes a considerar na travessia, tantas quantas forem as tipologias enunciativas e tantas quantos os registos discursivos utilizados. Por isso a sua obra e as suas vozes, irrequietas e provocadoras, continuarão recetivas a outras (tantas mais)



abordagens possíveis. No termo da leitura que aqui se fez mantém-se a sensação atordoante (mas gratificante), que sempre se teve, sobre a multiplicidade de caminhos que é ainda possível rasgar nesta obra, mas também sobre o impulso que esta ficção e esta forma de estar na escrita têm vindo a fornecer à literatura portuguesa contemporânea, e cujo rasto importará um dia explorar.

No seu ensaio sobre a relação metafórica que se deve estabelecer entre a arte e a vida, Robert Shiff lembra uma história que o arquiteto Adolph Loos contava sobre um homem rico que pedira a um famoso arquiteto que lhe representasse artisticamente, em formas fixas, as experiências que tinham marcado a sua vida. Como escreve Loos, o homem rico ficou prisioneiro do seu mundo, pois uma vida preservada numa qualquer forma imposta de arte é uma “living death”: “He was excluded for the future from living and striving, becoming and wishing. He felt: Now I have to live within my own corpse. Yes. I am finished. I *am complete*” (Loos, *apud* Shiff, 1978:118). A vocação de Maria Velho da Costa é, ao contrário, e como se tratou, a de viver na “espinha do tufão”, a fórmula, afinal, da sobrevivência. Será ela que lhe permite:

(...) desaguar-(se) na reflexão sobre toda a diferença, toda a produção de bens e de desejo, toda a necessidade, reflexão em palavras ouvidas, lidas, escritas – as coisas a ordenar novamente pelos seus nomes, relações – linguagem matéria e energia manejada para poder sobreviver mutante, que esse é o poder da linguagem – (...). (C:81)

Segundo Shiff, “Our world lies between the two extremes. In effect, we shift back and forth along the metaphoric bridge” (Shiff, 1978:122). A postura de Maria Velho da Costa é não só a de recusar o paradeiro num ou noutra lado, mas sobretudo a de não se limitar a andar para trás e para a frente na ponte, escolhendo antes ziguezaguear, tergiversar por vezes, e escolher passagens alternativas para novas relações e novos desafios.

O espírito do romance é o espírito da complexidade. Cada romance diz ao leitor: «As coisas são mais complicadas do que tu pensas.» É a verdade eterna do romance mas que cada vez se faz menos ouvir na algazarra das respostas simples e rápidas que precedem a pergunta e a excluem. (Kundera, 1988:32)

Na época confusa, tecnicista e economicista em que se vive (inclusive no meio literário ou no mercado dos livros), estas palavras de Milan Kundera ressoam fundo, vinte e cinco anos depois de terem sido publicadas e quando está mais depauperada ainda a comunidade de leitores ativos, prontos a deixar-se interpelar por *textos*

*interrogativos*, na aceção que lhes confere Catherine Belsey (*apud* Hutcheon, 2002:220-221). E a acreditar, como Tzvetan Todorov, que a literatura pode muito (2007:72), ainda assim ela não poderá dispensar o esforço e o incentivo de todos os que, já seduzidos pelo seu poder de mediação simbólica, possam cativar outros para os textos e alargar o espectro de ação da literatura que, tomando embora formas diferentes, prossegue afinal um movimento de eterno retorno:

Les critiques s'accordent généralement à dire que toute littérature, au sens large, nous offre un éternel retour, sub arties specie, des médiations essentielles de l'homme sur sa condition. Autrement dit, derrière la reproduction de cet archétype mythique se cache l'idée selon laquelle tout n'est qu'un éternel recommencement et que la réflexion des auteurs sous forme romanesque n'est pas autre chose que la description des passions humaines. (Levécot, 2009 :213)

Em fim de linha, entendeu-se dever fechar este percurso com uma reflexão sobre *O Livro do Meio*, essa obra híbrida e incatalogável, que faz jus à natureza mutante, porosa e autoirónica da sua coautora, e que tão bem problematiza as relações entre a arte e a vida, a escrita e o humano, pela apresentação dos imbricados meandros através dos quais circula(m) a(s) voz(es) dos textos.

A pergunta de Todorov, “O que pode a Literatura?”, foi também colocada por I. B. (Isabel Barreno) “nas Três Marias de inócua memória”, diz o sujeito feminino d’*O Livro*. E acrescenta que não é questão que lhe interesse, numa postura de quem parece resistir a encarar a Literatura como uma ontologia mais ou menos sagrada, geradora de cultos ou obsessões:

É como indagar de que serve respirar. Mas daí a pensar / sentir que a Literatura é o gargalo do Ser e erigir uma capela à volta disso, também não. Eu teria medo dos adjuvantes. De acólitos e decifradores. De tudo e de todos. Da impostura das seitas. (LM:161)

Familiarizado com o texto cáustico e autoirónico, e com o tom provocatório de MVC, o leitor saberá matizar as palavras d’«Ela» e enquadrá-las no âmbito de um “desporto radical que já ninguém faz e ninguém quer” (LM:138), como é apresentado *O Livro do Meio*. MVC não dirá, como Kafka, que a literatura é o último caminho que nos conduz ao nosso próximo (Chanson, 2004:137), simplesmente porque a sua natureza é avessa a didatismos ou a quaisquer laivos moralistas. Mas a sua obra está aí para provar que a resposta à questão de Todorov e de Isabel Barreno equivale a perguntar de que

serve respirar. As palavras de Gianni Vattimo sobre a natureza e as potencialidades do belo poderão oferecer um interessante complemento à resposta:

O belo não é o lugar de manifestação de uma verdade que nela encontra expressão sensível, provisória, antecipadora, educativa, como muitas vezes pretendeu a estética metafísica da tradição. A beleza é ornamento no sentido em que o seu significado existencial, o interesse a que responde, é a dilatação do mundo da vida num processo de chamadas a outros possíveis mundos da vida, que não são, porém, apenas imaginários ou marginais ou complementares ao mundo real; mas compõem, constituem, no seu jogo recíproco e como seu resíduo, o chamado mundo real. (Vattimo, 1992:76-77)



## **Bibliowebgrafias<sup>196</sup>**

---

<sup>196</sup> As obras de Maria Velho da Costa estão apresentadas por ordem cronológica de publicação. No caso da ficção, que constitui o *corpus* de análise desta dissertação, indica-se também a edição utilizada neste trabalho. As obras de outros autores seguem uma seriação alfabética, dentro das categorias respetivas, da mais antiga para a mais recente.



## 1. DE MARIA VELHO DA COSTA

### 1.1 – Obra literária

#### 1.1.1 – Obra publicada em volume

COSTA, Maria Velho da

- . (1966), *O Lugar Comum*, Lisboa Editora.
- . (1969), *Maina Mendes*, Lisboa, Moraes Editores, (4ª edição, prefácio de Eduardo Lourenço, Lisboa, Dom Quixote, 2001).
- . (1972) e BARRENO, Maria Isabel, HORTA, Maria Teresa, *Novas Cartas Portuguesas*, Lisboa, Estúdios Cor (9ª edição do texto – 1ª edição anotada, Dom Quixote, 2010).
- . (1973), *Desescrita*, Porto, Afrontamento.
- . (1976), *Revolução e mulheres*, ilustração de Lisa Chaves Ferreira, Lisboa, Plátano Editora.
- . (1976), *Cravo*, Lisboa, Moraes Editores (2ª edição: 1994, Lisboa, Publicações D. Quixote).
- . (1977), *Casas Pardas*, Lisboa, Moraes Editores (2ª edição: 1979, Lisboa, Moraes Editores).
- . (1978), *Da Rosa Fixa*, Lisboa, Moraes Editores, (2ª edição revista: 1999, Lisboa, Quetzal Editores).
- . (1979), *Corpo Verde*, desenhos de Júlio Pomar, Lisboa, Contexto.
- . (1983), *Lúcialima*, Lisboa, Edições “O Jornal”.
- . (1984), *O Mapa Cor de Rosa* (Cartas de Londres), com desenhos de Óscar Zarate, Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- . (1988), *Missa in Albis*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.

. (1991), *Das Áfricas*, texto para fotografias de José Afonso Furtado, tradução para inglês de João Gomes Cravinho, Lisboa, Difusão Cultural.

. (1994), *Dores*, pinturas de Teresa Dias Coelho, fotos de Paulo Cintra e Laura Castro Caldas, Lisboa, Publicações Dom Quixote (1ª edição de bolso; Dom Quixote – Biblioteca de Bolso, 2003).

. (1999), *Madame*, sobre textos de Eça de Queirós (*Os Maias*) e de Machado de Assis (*Dom Casmurro*), Lisboa, Sociedade Portuguesa de Autores, Publicações Dom Quixote, (versão de cena: (2000), Porto, Edições Cotovia, Teatro Nacional de S. João).

. (2000), *Irene ou o Contrato Social*, Lisboa, Publicações Dom Quixote (2ª edição: 2001, Lisboa, Publicações Dom Quixote).

. (2002) e CABRITA, António, *Inferno*, Almada, Íman Edições.

. (2002), *O Amante do Crato*, com um desenho de João Cutileiro, Porto, Edições Asa.

. (2006) e CARVALHO, Armando Silva, *O Livro do Meio*, Lisboa, Editorial Caminho.

. (2008), *Myra*, pinturas de Ilda David, Lisboa, Assírio e Alvim.

### 1.1.2 – Dispersos

. (1977), “As férias”, *Colóquio Letras*, nº 36 (março), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 44-49.

. (1978), “Apresentação”, *Loreto 13: Revista Literária da Associação Portuguesa de Escritores*, Direção de Maria Velho da Costa, nº 1, janeiro, Lisboa, p.1.

. (1979), “A Vista”, in HATHERLY, Ana *et al.*, *Poética dos cinco sentidos: La dame à la licorne*, Lisboa, Bertrand, pp. 11-17.

. (1982), “Mulheres (claro-escuro)”, *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, janeiro, Lisboa, (pré-publicação de portefólio, com fotos de Eduardo Gageiro).

. (1984), “Carta aberta a Eduardo Lourenço”, *Prelo*, [nº especial dedicado a Eduardo Lourenço], maio, Lisboa, pp. 109-110.

. (1984), “Na leitaria”, in AA.VV. *Afecto às letras – Homenagem da literatura portuguesa contemporânea a Jacinto do Prado Coelho*, Lisboa, IN-CM, pp. 538-541 [Extrato de “Os Noivos de Maio”, versão anterior de *Missa in Albis*].



- . (1985), “A dama das neves” [excerto retirado de *Casas Pardas*] in CORREIA, Clara Pinto *et al.*, *Fantástico no feminino*. Fotografias de quadros de Graça Morais, Lisboa, Rolim, pp. 151-157.
- . (1993), “Aldeias de Londres”, *Oceanos*, nº 16, (dezembro), Lisboa, pp. 110-111.
- . (1994), “Esta lei”, *Vértice*, nº 59, Lisboa, p.31.
- . (1996), “O olhar bilingue”, *Madeira*, [de] Giovanni Huber, textos de Francisco António Clode Sousa e Maria Velho da Costa, fotografias de Heinz Baumann, Museu de Arte Contemporânea – Fortaleza de São Tiago, Funchal, M.A.C. – F.S.T. e Reid’s Hotel.
- . (1998), “Stella”, in BERGER Estela Couto, *A Audácia da Diferença: Percursos Femininos na Ficção de Maria Velho da Costa*, Faro, Universidade do Algarve, pp.9-10.
- . (2002) “A Idade da Terra”, Graça Morais, *A Idade da Terra* – Catálogo da exposição (set.-nov), Galeria 111.
- . (2002), “Um amor de cão”, *Egoísta*, Casino Estoril, (COSTA GOMES, Luísa dir.), *Ficções – de bichos* (Julho 2003), nº fora de série, Lisboa, Tinta Permanente, pp. 149-154.
- . (2003), “Na mais viva voz”, *JL, Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº 843, janeiro, p. 10, (Pelo 80º aniversário de Eugénio de Andrade).
- . (2003), “Alocução de Maria Velho da Costa na cerimónia de entrega do Prémio Camões”, *Textos e Pretextos*, nº 3: *Maria Velho da Costa*, Inverno, Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, pp. 3-4.
- . (2003), “Pérola e os Porcos”, (Desenhos de PeF, legenda de Pedro Guedelha, sobre texto incluído na obra *Dores*), *Textos e Pretextos*, nº 3: *Maria Velho da Costa*, Inverno, Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, pp.87-94.
- . (2004), “O Silêncio é invenção da boca humana”, *Textos e Pretextos*, nº 4: *O Silêncio*, Verão, Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, p. 115.
- . (2005), “Do Atlântico até aos Montes Urais”, in AAVV, *Cartas da Europa: O que é Europeu na Literatura Europeia?*, Lisboa, Fim de Século, pp. 139-145.
- . (2009), “Vozes”, “Sophie en Rose”, “Sophia ao Negro”, “Sophia Rediviva” [Prefácio da obra], in SILVA, Alberto Vaz, *Evocação de Sophia*, Lisboa, Assírio & Alvim, pp. 9-25.

. (2010), “Welwitschia Mirabilis”, conto inédito publicado na revista *Pública*, aquando do 20º aniversário do jornal *Público* (7 de março), pp. 30-34.

### **1.1.3 - Colaboração cinematográfica, televisiva e teatral (não recolhida em volume)**

. (1975), *Que farei com esta espada?*, filme de João César Monteiro, textos de Maria Velho da Costa.

. (1978), *Veredas*, filme de João César Monteiro, textos de Maria Velho da Costa, Carlos de Oliveira, *Euménides* de Ésquilo, José Gomes Ferreira e João César Monteiro.

. (1977), *Ésquilo* (fragmentos de *Euménides*), José Gomes Ferreira, João César Monteiro e Carlos de Oliveira.

. (1979), *Ninguém*, encenação de Ricardo Pais, textos de Almeida Garrett, Maria Velho da Costa e Alexandre O’Neill.

. (1979), *Ninguém*, filme TV, de Ricardo Pais e Herlander Peyroteo, texto de Maria Velho da Costa e Alexandre O’Neill.

. (1982), *Silvestre*, filme de João César Monteiro, argumento em colaboração com Maria Velho da Costa.

. (1991), *As damas do longe*, guião televisivo de Maria Velho da Costa e José Fanha (não realizado).

. (1992), *Rosa Negra*, filme de Margarida Gil, argumento de Maria Velho da Costa e Margarida Gil.

. (1998), *Anjo da Guarda*, filme de Margarida Gil, argumento de Maria Velho da Costa e Margarida Gil, A.S. Filmes.

. (1999) *Mal*, filme de Alberto Seixas Santos, argumento de Maria Velho da Costa, António Cabrita, Luís Salgado de Matos, José Dias de Souza e Alberto Seixas Santos.

. (2003), *Adriana*, filme de Margarida Gil, argumento de Maria Velho da Costa e Margarida Gil.

. (2002), *A cama do gato*, filme de Margarida Gil, argumento de Maria Velho da Costa e Margarida Gil, (informação de concurso e de atribuição de subsídio à realização).

. (2005), *A Rapariga da Mão Morta*, curta metragem de Alberto Seixas Santos, argumento de Maria Velho da Costa e Alberto Seixas Santos.

. (2009), *Fátima de A a Z*, Documentário de Margarida Gil sobre Maria Velho da Costa, argumento de Maria Velho da Costa e Margarida Gil, transmitido pela RTP2 a 18.05.2009.

. (2010), *Paixão*, Filme com argumento e realização de Margarida Gil, diálogos de Margarida Gil e Maria Velho da Costa (estreia em fevereiro de 2012).

## 1.2 – Ensaaios

BÍVAR, Maria de Fátima

. (1972), *Ensino Primário e Ideologia*, Lisboa, Seara Nova – Coleção Educação e Ensino (2ª edição 1975).

COSTA, Maria de Fátima Bívar Velho da

. (1976), *Português, trabalhador, doente mental*, Lisboa, Seara Nova, Temas Actuais.

## 1.3 – Traduções

REICH, Wilhelm (1993), *Escuta, Zé Ninguém!*, tradução de Maria de Fátima Bívar, Lisboa, D. Quixote (1ª edição, D. Quixote, 1972).

WESKER, Arnold (1999), *Três peças para uma mulher*, tradução de Maria Velho da Costa e Manuel Cintra, Lisboa, Edições Cotovia.

## 1.4 – Entrevistas concedidas

ALVES, Clara Ferreira (1988), “Ite, missa est”, *Expresso-Revista* nº 819 (9 de julho), pp. 58-61.

AVILLEZ, Maria João (1990), “Estou a fazer um guião sobre Camilo para a RTP”, *Jornal Público* (11 de dezembro), Lisboa, p. 38.

BAPTISTA, Jacinto (1975), “O ofício de escrever”, *Diário Popular* (17 de abril), Lisboa, p. 7.

BARREIRA, Cecília

. (1993), “Maria Velho da Costa” *Confidências de mulheres*, Lisboa, *Notícias*, pp. 175-181.

CABRITA, António

. (1988), “Maria Velho da Costa: Há uma linguagem que nos escreve” *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias* (18 de julho), pp. 8-10.

. (1999), “Machado de Assis tinha «duende» ...”, *Expresso – Cartaz* (20 de novembro), Lisboa, p. 37.

. e BELARD, Francisco (2002), “Falamos ao ar livre, à sombra”, *Expresso – Revista* (27 de julho), Lisboa, pp. 36-43.

COELHO, Alexandra Lucas (2000) “A arte é a vida”, *Público – Leituras* (1 de julho), Lisboa, p. 1-3.

COSTA, Tiago Bartolomeu (2013), “Maria Velho da Costa – Uma flor no deserto”, Caderno 2 do Jornal *Público* (13 de janeiro), Lisboa, pp. 20-27.

COUTINHO, Ana Cláudia e RIBEIRETE, João (2003), “A leitura na escrita”, *Textos e Pretextos*, nº 3: *Maria Velho da Costa, Maria Velho da Costa*, Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, pp. 46-53.

FIADREIRO, Maria Antónia (1996), “Maria Velho da Costa: A perturbação da escrita”, *Máxima*, nº 89 (fevereiro), pp. 82-85.

GOMES, Luisa

. (1993), “Maria Velho da Costa – A Maina volta a atacar”, *Ler*, nº 23, Lisboa, Círculo de Leitores, pp. 52-59.

GUERREIRO, António (2001), “A dúvida metódica”, *Expresso – Cartaz* (21 de julho), Lisboa, pp. 40-42.

HORTA, Maria Teresa

. (1995), “Sete Contos de muitas dores”, *Diário de Notícias* (29 de janeiro), Lisboa, p. 32.

. (2000), “Escrever a partir da linfa do mundo” [sobre *Irene ou o Contrato Social*], *Diário de Notícias*, Lisboa, pp.42-43.

JEREMIAS, Luísa (2001), “A Irene não sou eu”, *A Capital – Tema* (8 de junho), Lisboa, pp. 2-3 [sobre *Irene ou o Contrato Social*].

LEME, Carlos Câmara (2000), “São duas ratas”, *Público – Cultura* (5 de maio), Lisboa, p. 30.

MARQUES, Maria José Belo (1989), “Grãos de África – Cabo Verde de língua de fora” e “Na praia com Maria Velho da Costa – Um livro vivido”, *Diário de Lisboa* (7 de agosto), Lisboa, pp. 22-23.

PAIS, João (1994), “Ilha de Orfeu”, Rádio Cultura, *Rádio Difusão Portuguesa – Antena 2* (13 de fevereiro), Lisboa.

PASSOS, Maria Armanda

. (1983) “Este é o livro da reconciliação”, [sobre *Lúcialima*], *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº 58, (7 a 16 de maio), Lisboa, 1983, pp. 6-8.

SILVA, Rodrigues da (2000), “Esta cidade”, [sobre *Irene e o Contrato Social*], *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº 774, (31 de maio a 13 de junho), Lisboa, pp. 22-23.

TOMÉ, Luís Figueiredo (1987), “É glorioso o lugar da mulher nas nossas letras”, *Semanário* (14 de agosto), Lisboa, p. 34 [sobre *Missã in albis*].

VEIGA, Manuel (1990), “Maria Velho da Costa: Cabo Verde, a luz nas escarpas”, [sobre a sua estada como adida cultural em Cabo Verde], *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº 419, (17 de julho), Lisboa, pp. 8-9.

VENTURA, Mário

. (1986), “Maria Velho da Costa” *Conversas*, Lisboa, Dom Quixote, pp. 15-30.

### **Outras entrevistas:**

(2002), *Integral: João César Monteiro*. Atalanta Filmes [inclui duas entrevistas: uma no DVD de *Silvestre* e outra no DVD de curtas metragens].

(2002), “Depoimento de Maria Velho da Costa – Espaço Machado de Assis”, (6 de agosto), [www.machadodeassis.org.br/academia15htm](http://www.machadodeassis.org.br/academia15htm) com registo áudio.

## **2 – SOBRE MARIA VELHO DA COSTA**

### **2.1 - Estudos sobre Maria Velho da Costa**

AMADO, Teresa (1988), “Os romances de Maria Velho da Costa”, *Vértice*, Nº 6 – II série –, Lisboa, Editorial Caminho, SA, pp. 37-41.

AMARAL, Ana Luísa

. (2001) “Desconstruindo identidades: ler *Novas Cartas Portuguesas* à luz da teoria queer”, *Cadernos de Literatura Comparada, - Corpo e Identidade*, nº 3/4 (dezembro), Porto, Instituto de Literatura Comparada, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, pp. 77-91.

. (2010) “Breve Introdução” in [BARRENO, Maria Isabel, HORTA, Maria Teresa e COSTA, Maria Velho, *Novas Cartas Portuguesas*], 9ª ed., 1ª edição anotada, Lisboa, D. Quixote.

BARREIRA, Cecília (1992), “Maria Velho da Costa”, in *História das nossas avós*, Lisboa, Círculo de Leitores.

BARRENTO, João (2009), “A nova desordem narrativa: sujeito, tempo e discurso acentrados no romance de mulheres em Portugal”, *Abril*, - Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da Uff, Vol. 2, nº 3, pp. 89-98.

BERGER, Estela Couto (1998), *A audácia da diferença: percursos femininos na ficção de Maria Velho da Costa*, tese de doutoramento apresentada em Harvard e publicada pela Universidade do Algarve, Faro.

BESSE, Maria Graciete

. (1994), “As Novas Cartas Portuguesas e o exercício da paixão”, *Letras & Paixão*, vol. VII, nº 110, pp. 26-28.

. (2006), “As Novas Cartas Portuguesas e a contestação do poder patriarcal”, *Latitudes*, nº 26, pp. 16-20.

BITTENCOURT, Sylvia M. C. da Rocha Homem (1990), *Exemplaridade da obra de Maria Velho da Costa em relação a vertente experimentalista*, tese de doutoramento, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de S. Paulo.

BRITO, Casimiro de

. (1976), “Cravo”, *Colóquio/Letras*, nº 34 (novembro), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 81-82.

. (1979), “Da rosa fixa: nove pistas para uma leitura multimodal”, *Colóquio / Letras*, nº 52 (novembro), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 79-81.

BUESCU, Helena Carvalhão

. (1989), “Missa in Albis, de Maria Velho da Costa”, *Vértice*, nº 10 – II série, Lisboa, Editorial Caminho, SA, pp. 85-86.

. (2001), “Maria Velho da Costa”, in *Vozes e Olhares no Feminino*, [LIMA, Isabel Pires, org.], Porto, Afrontamento.

. (2005), “O tempo longo da História: Das Áfricas”, *Rivista di Studi Portoghesi e Brasiliani*, nº 7, Pisa / Roma, pp. 11-22.

. (2009), “History as Traumatic memory - Das Áfricas by Maria Velho da Costa and José Afonso Furtado”, Stephanie A. Glaser (ed.), *Media inter Media*, Amsterdam / New York: Rodopi, pp. 293-307.

. (2012), “Maria Velho da Costa – Colidir na História”, *Manual de Leitura do espetáculo «Casas Pardas»*, Porto, Departamento de Edições do TNSJ, pp. 43-47.

CABRITA, António (2012), “Uma boa cicatriz na sua alma”, *Manual de Leitura do espetáculo «Casas Pardas»*, Porto, Departamento de Edições do TNSJ, pp. 23-28.

CARVALHO, Adília Cristina Ferreira Castro Martins de (2010), *Leitura das margens nas obras de Maria Velho da Costa e Teolinda Gersão*, tese de doutoramento em Estudos Portugueses, especialidade de Literatura Comparada, Paris / Lisboa.

CARVALHO, Mário de (2012), “Nacht und Drang”, *Manual de Leitura do espetáculo «Casas Pardas»*, Porto, Departamento de Edições do TNSJ, pp. 21-22.

CARVALHO, Tereza Isabel de

. (1999), *Feminismo e pós-modernismo em «Maina Mendes» e «Ema»*, tese de mestrado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de S. Paulo.

. (2002) “Feminismo e pós-modernismo na obra de Maria Velho da Costa e Maria Teresa Horta”, DUARTE, Constância Lima; SCARPELLI, Marli Fantini, *Gênero e representações nas literaturas de Portugal e África*, Coleção Mulher e Literatura, V. 3, Belo Horizonte: FALE/UFMG.

CHANTRE, Raquel (2003), “As prosopopeias de Lisboa - Um estudo da herança de Fernão Lopes no ‘Levantamento da cidade de Lisboa’ de Maria Velho da Costa”, *Textos e Pretextos*, nº 3: *Maria Velho da Costa*, Centro de Estudos Comparatistas, Faculdade de Letras de Lisboa, pp. 5-10.

COELHO, Eduardo Prado (2003), “A casa do sublime”, in *A Escala do Olhar*, Lisboa, Texto Editores, pp.59-62.

COELHO, Jacinto do Prado (1977), *Originalidade da literatura portuguesa*, Lisboa, Icalp – Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1983, (Coleção Biblioteca Breve).

COELHO, Nelly Novaes

. (1975), “*Novas Cartas Portuguesas* e o processo de conscientização da mulher: séc XX”, *Letras*, nº 23, Curitiba, pp. 165-171.

. (1999), “O Discurso-em-crise na Literatura Feminina Portuguesa”, *Revista Via Atlântica*, nº 2, Julho de 1999, Universidade de S. Paulo, pp. 120-128, doc. pdf acessível em [www.fflch.usp.br/dlcv/posgraduacao/ecl/pdf/via02/via02\\_10.pdf](http://www.fflch.usp.br/dlcv/posgraduacao/ecl/pdf/via02/via02_10.pdf), acedido em 10 de outubro de 2011.

COIMBRA, Fernando (2000), “Irene ou o romance que vem de ontem”, *Colóquio / Letras*, nº 157/158 (julho), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 368-375.

COLEPICOLO, Sheila Cristina (2007), *Transgressão em «Novas Cartas Portuguesas»*, tese de mestrado apresentada na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de S. Paulo.

COUTINHO, Ana Cláudia Marques Maurício (2005), *Arquétipos revisitados em «Casas Pardas», de Maria Velho da Costa*, tese de mestrado, Universidade de Lisboa.

COUTINHO, Ana Cláudia (2009), “*Myra*, de Maria Velho da Costa: um destino traçado na rosa-dos-ventos”, documento digital consultado em [http://www.revistaautor.com/index/php?option=com\\_content&task=view&id=447&Itemid=38](http://www.revistaautor.com/index/php?option=com_content&task=view&id=447&Itemid=38), no dia 9 de Janeiro de 2011.

COUTINHO, Cláudia

. (2003), “*Casas Pardas*, de Maria Velho da Costa: um romance de crise”, *Textos e Pretextos*, nº 3: *Maria Velho da Costa*, Centro de Estudos Comparatistas, Faculdade de Letras de Lisboa, pp. 11-15.

CRUZ, Maria de Santa (1991), “Chegou o tempo do andrógino? Sobre *Missa in Albis* de Maria Velho da Costa”, *Colóquio/Letras*, nº 119 (janeiro), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 199-201.

CUNHA, Maria Helena Ribeiro da (s/d), “Costa, Maria de Fátima Bívar Velho da”, in *Biblos – Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, Vol. I, Lisboa / São Paulo, pp. 1337-8.

DIOGO, Américo António Lindeza

. (1995), “De Maria Isabel Barreno a Maria Velho da Costa” [sobre os contos de *Dores*], in *Quem conta um conto*, Braga, Angelus Novus e Américo António Lindeza Diogo, pp. 47-80.

. (2002), “Maria Velho da Costa, Eça de Queirós e o romance de bordel”, *Colóquio / Letras*, nº 161/162 (julho), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 125-148.

. e McWILLIAMS, Nathan e COIMBRA, Fernando (2006), *Maria Velho da Costa e o romance: três tentativas*, s/l, Publicações Pena Perfeita.

DUARTE, Constância Lima e SCARPELLI, Marli Fantini (2002), “Feminismo e pós-modernismo na obra de Maria Velho da Costa e Maria Tereza Horta”, *Gênero e Representação nas Literaturas de Portugal e África*, Coleção Mulher e Literatura, V. 3, Belo Horizonte, FALE/UFMG.

DUBOIS, E. T. (1988), “A mulher e a paixão. Das *Lettres portugaises* (1669) às *Novas cartas portuguesas* (1972)”, *Colóquio/Letras*, nº 102 (março-abril), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 35-43.

EIRAS, Pedro (2005), “« Por mais que a terra trema »: Terramotos em Maria Velho da Costa”, in [BUESCU, Helena Carvalhão e CORDEIRO, Gonçalo, Org.], *O Grande Terramoto de Lisboa: Ficar diferente*, Lisboa, Gradiva, pp. 371-384.

ESTEVES, Elisa Nunes (1997), “Maria Velho da Costa – Prémio Vergílio Ferreira 1997”, *Anais da Universidade de Évora*, nº 7, pp. 107-111.

FERNANDES, Ana Raquel, COUTINHO, Cláudia e PINTO, Sara Ramos (2003), “Preâmbulo às *Novas Cartas Portuguesas*”, *Textos e Pretextos*, nº 3: *Maria Velho da Costa*, Centro de Estudos Comparatistas, Faculdade de Letras de Lisboa, pp. 55-58.

FERNANDES, Ângela

. (2002), “«Nem todos somos humanos»: os modelos de construção pessoal em *Missa in Albis*, de Maria Velho da Costa”, comunicação inédita proferida em 1 de julho, no VII Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas, Brow University, Providence, Rhode Island, EUA.

. (2003), “A invenção de identidades humanas em *Missa in Albis*, de Maria Velho da Costa”, *Textos e Pretextos*, nº 3: *Maria Velho da Costa*, Centro de Estudos Comparatistas, Faculdade de Letras de Lisboa, pp. 16-20.



FERREIRA, José Pedro (2003), “Um hino ao amor? Algumas notas sobre *Corpo Verde*”, *Textos e Pretextos*, nº 3: *Maria Velho da Costa*, Centro de Estudos Comparatistas, Faculdade de Letras de Lisboa, pp.21-26.

FLOQUET, Daniel Damasceno (2010), “A Pulverização das Dicotomias em *Myra*, de Maria Velho da Costa”, tese de mestrado apresentada na Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

FREITAS, Manuel de (2002), “Da citação como uma das belas artes. Sobre *Irene ou o Contrato Social*, de Maria Velho da Costa”, *Colóquio / Letras*, nº 161/162 (julho), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 157-179.

GALLO, Liliana Mabel (2008), *Na casa das Marias: Ficção e História em Maria Velho da Costa*, tese de doutoramento, Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina.

GATO, Margarida Vale de (2012), “Ó Parda”, *Manual de Leitura do espetáculo «Casas Pardas»*, Porto, Departamento de Edições do TNSJ, pp. 31-32.

GOMES, Luísa Costa *et al*, (2012), “Casas e os barulhos da língua que há dentro delas”, *Manual de Leitura do espetáculo «Casas Pardas»*, Porto, Departamento de Edições do TNSJ, pp. 7-17.

GOMES, Pinharanda

. (1969), “*O lugar comum*”, *Ocidente*, vol. 77, nº 379, pp. 245-6.

. (1970), “*Maina Mendes*”, *Ocidente*, vol.79, nº 387, p. 35.

GONÇALVES, Mathilde

. (2008<sup>a</sup>), *La fragmentation dans la littérature portugaise contemporaine: indices énonciatifs, configurations textuelles et parcours interprétatifs*, tese de doutoramento apresentada na Universidade de Paris 8, Paris, Diffusion ANRT.

. (2008<sup>b</sup>), “Entre nom et pronom: effets de sens dans *Casas Pardas* de Maria Velho da Costa”, *Travaux et Documents*, nº 40, Saint-Denis, Université Paris 8, pp.175-188.

GUSMÃO, Manuel

. (1977), “*Casas Pardas*, de Maria Velho da Costa”, *Seara Nova*, nº 1582, pp. 47-48.

. (1986), “*Casas Pardas* – A arte da polifonia e o rigor da paixão: uma poética da individuação histórica”, in COSTA, Maria Velho da, *Casas Pardas*, prefácio à 3<sup>a</sup> edição, Lisboa, Publicações D. Quixote, pp. 9-57.

. (1988), “Textualização, polifonia e historicidade”, *Revista Vértice*, Nº 6 – II série, Lisboa, Editorial Caminho, SA, pp 47 – 51.

. (1996), Prefácio à 4<sup>a</sup> edição de *Casas Pardas*, de Maria Velho da Costa, Lisboa, Publicações D. Quixote, pp. 13-57.

. (2001), “Crime e paixão ou o contrato derradeiro sobre *Irene ou o contrato social*, de Maria Velho da Costa”, *Revista Vértice*, Nº 100 – II série, Lisboa, Editorial Caminho, SA, pp 76 – 98.

HORTA, Maria Teresa (1981), “A mulher e a literatura”, *Colóquio/Letras*, nº 60 (março), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 44-45.

LEAL, Ana Margarida Gottardi

. (1979), “*Maina Mendes*: homologia entre linguagem e estrutura social”, Encontro Nacional de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa, 7, Anais ... UFMG, Belo Horizonte.

. (1985), “A multiplicidade dos focos narrativos em *Maina Mendes*”, *Estudos Portugueses e Africanos*, nº 5, pp. 61-74.

LEBER, Michele M. e BEACH, Virginia (1975), “The Three Marias: The Portuguese Letters”, *LJ – Library Journal* (January 15), pp. 109.

LIMA, Isabel Pires de (2000), “Eça hoje: diálogos ficcionais”, *Camões – Revista de Letras e Culturas Lusófonas*, nº 9-10, Lisboa, Instituto Camões, pp. 134-146 (Sobre *Madame*, de Maria Velho da Costa e *Nação Crioula*, de José Eduardo Agualusa).

LOPES, Silvina Rodrigues (1984), “*Lúcialima*”, *Colóquio/Letras*, nº 79 (maio), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 97-98.

LOURENÇO, Eduardo

. (1977), “Prefácio”, in COSTA, Maria Velho da, *Maina Mendes*, 2ª ed. Lisboa, Moraes.

. (2000), “Une étude de Eduardo Lourenço”, in *Maria Velho da Costa, L’oiseau rare & autres histoires – suivies d’une étude d’Eduardo Lourenço*, tradução de Annie de Faria, Fundação Calouste Gulbenkian, Carrefour des Littératures, pp. 32-39.

. (2001), Prefácio à 4ª edição de *Maina Mendes*, Lisboa, D. Quixote, pp. 9-17.

MACEDO, Ana Gabriela (1996), “*Dores*”, de Maria Velho da Costa, *O Escritor*, nº 7, Lisboa, Associação Portuguesa de Escritores, pp.142-146.

MACHADO, Álvaro Manuel (1979), “Costa, Maria de Fátima Bívar Velho da”, in *Quem é quem – Na literatura portuguesa*, Lisboa, D. Quixote, pp. 144-145.

MAFRA, Telma Aparecida (2007), *Marias e Marianas: Relatos de Coragem*, tese de doutoramento apresentada na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

MAGALHÃES, Isabel Allegro

. (2002), “Uma oratória de vozes portuguesas: *Missa in Albis*, de Maria Velho da Costa”, in *Capelas Imperfeitas*, Prefácio de Eduardo Prado Coelho, Lisboa, Livros Horizonte, pp. 223-234.

. (2005), “Errância e moradas: *Irene ou o contrato social*, de Maria Velho da Costa”, in *O Romance Português pós 25 de Abril* [PETROV, Petar, org.], Lisboa, Roma Editora, pp. 273-285.

MAIA, João (1966), “*O lugar comum*” (recensão), *Brotéria*, nº 83, pp. 706-707.

MAIA, Rita Maria de Abreu (2002), “*Novas Cartas Portuguesas – insurreição Mariana*”, in DUARTE, Constância Lima e SCARPELLI, Merli, Fantini, *Gênero e Representação nas Literaturas de Portugal e África*, Coleção Mulher e Literatura, V. 3, Belo Horizonte, FALE/UFMG.

MARINS, Gislaine Simone Silva (1996), “*Maina Mendes e a busca da felicidade*”, *Letras de Hoje*, Porto Alegre, PUCRS, V. 31, nº 1.

MARTINHO, Fernando J. B. (1992), “Olhares convergentes” [Recensão crítica a *Das Áfricas*, de Maria Velho da Costa e José Afonso Furtado], *Colóquio / Letras*, nº 125/126 (julho), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, p. 260.

MARTINS, Fernando Cabral (2005), “Projeções de João César Monteiro e Maria Velho da Costa”, *Ariane: Revue d'études littéraires françaises*, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, pp.18-20.

MARTINS, Maria Antónia Dias (2006), *Literatura Portuguesa de Resistência: a mulher, a guerra e o intelectual como armas de luta contra o salazarismo*, tese de mestrado apresentada na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Departamento de História da Universidade de S. Paulo.

MATOS, Nelson de (1967), “*O lugar comum*”, *O tempo e o modo*, nº 46, pp. 233-234.

MAURÍCIO, Maria José Barradas (2003), *Mulheres e Cidadania: alguns perfis e acção política (1949-1973)*, tese de mestrado em Estudos sobre as Mulheres, Universidade Aberta, Lisboa.

MENDES, Ana Paula Coutinho

. (2011), “Outras ‘Cartas de Londres’: O *Mapa Cor de Rosa*, de Maria Velho da Costa” (Contributos para uma cartografia enunciativa de escritores em “passagem de estar”, “Deslocações Criativas”, *Cadernos de Literatura Comparada*, nº 24-25, Porto, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Edições Afrontamento, pp. 47-67.

. (2012), “Quando as casas não são casas, mas complexos lugares de deslocamentos: Maria Velho da Costa e o ser de passagem”, in *Falemos de Casas*, Homenagem a Maria Velho da Costa, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 14 de dezembro, (texto ainda inédito).

MENDES, Patrícia Brito Lino (2003), *As figuras femininas em «Maina Mendes», de Maria Velho da Costa*, tese de mestrado, Lisboa, Universidade Aberta.

MENEGOLLA, Ione Marisa (1990), “A dimensão do silêncio em *Maina Mendes*”, *AA.VV II Encontro Nacional da ANPOLL: A Mulher na Literatura*, Belo Horizonte, Editora da Universidade de Minas Gerais.

MENESES, Manuel Tojal de

. (1987), *Maria Velho da Costa: un atelier d'écriture*, tese de doutoramento, vol. II, Toulouse, Universidade de Toulouse-le-Mitrail.

. (1991), “Para uma abordagem do texto romanesco de Maria Velho da Costa”, *Letras & Letras*, nº 48, p. 13.

MONFARDINI, Adriana (2006), *Construções Identitárias em «Maina Mendes» de Maria Velho da Costa*, tese de mestrado, R, S, Brasil, Universidade Federal de Santa Maria.

MOREIRA, Elisabet Gonçalves (1990), “O discurso da paixão em *Novas cartas portuguesas*, de Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa”, *II Encontro Nacional da ANPOLL: A Mulher na Literatura*, Belo Horizonte, Editora da Universidade de Minas Gerais.

MOURÃO, Luís (1997), “Uma tristeza destruída: lendo *Dores*, de Maria Velho da Costa e Teresa Dias Coelho” in [HATHERLEY, Ana e LOPES, Silvina Rodrigues, orgs.], *Atas do Colóquio Os Sentidos e o Sentido: Literaturas e Cultura Portuguesas em Debate – homenageando Jacinto do Prado Coelho*, Lisboa, Cosmos, pp. 379-386. [Este artigo foi também publicado in *Sei que já não e todavia ainda*, Braga, Angelus Novus, 2003, pp. 75-82.]

NUNES, José Ricardo (1997), “*Missa in Albis*: o aviltamento do leitor”, *Colóquio/Letras*, nº 143-144 (jan/jun), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 227-233.

ORNELAS, José N. (1989), “*Maina Mendes*, de Maria Velho da Costa: linguagem, ideologia e poder”, *Letras de Hoje*, Porto Alegre, PUCRS, V. 24, nº 2.

PEREIRA, Conceição (2003), “*Irene (Lisboa) e o Contrato Social*”, *Textos e Pretextos*, nº 3: *Maria Velho da Costa*, Centro de Estudos Comparatistas, Faculdade de Letras de Lisboa, pp. 27-32.

PEREIRA, João Luís (2012), “No dia em que Mary, Mimi, Maria das Dores morreu...” *Manual de Leitura do espetáculo «Casas Pardas»*, Porto, Departamento de Edições do TNSJ, pp. 35-41.

PINTASILGO, Maria de Lurdes (1980), “Pré-prefácio”, e “Prefácio” in *Novas Cartas Portuguesas* [Maria Isabel Barreno *et al*], Lisboa, Moraes, 32ª ed., pp. 7-28.

PINTO, Sara Magro Ramos (2003), “Narração e Escrita: Saída-Saúde?”, *Textos e Pretextos*, nº3: *Maria Velho da Costa*, Centro de Estudos Comparatistas, Faculdade de Letras de Lisboa, pp. 33-38.

PIRES, Alves (1970), “*Maina Mendes e A Noite e o Riso*”, *Brotéria*, vol. XCI, nº 12, pp. 638-643.

RAMALHO, Maria Irene, “A Violência da Cultura: sexo, espécie e colonialidade em Maria Velho da Costa”, RIBEIRO, António Sousa (2013) [org.], *Representações da violência*, Coimbra, Almedina.

RECTOR, Mónica (1999), “A jornada das escritoras – As três Marias e as *Novas Cartas Portuguesas*”, in *Mulher – Objecto e Sujeito da Literatura Portuguesa*, Porto, Universidade Fernando Pessoa, pp. 230-236.

ROANI, Gerson Luiz (2004), “Sob o Vermelho dos Cravos de Abril – Literatura e Revolução no Portugal Contemporâneo”, *Revista Letras*, nº 64 (Set-Dez), Curitiba, Editora UFPR, pp. 15-32.

ROCHA, Ilídio [coord.] (2001), “Maria Velho da Costa”, in *Dicionário cronológico de autores portugueses*, Vol. VI, Organização do Instituto Português do Livro e das Bibliotecas, Mem Martins, Publicações Europa-América, pp. 492-494.

RODRIGUES, Urbano Tavares (2003), “Esplendor e provação”, *Textos e Pretextos*, nº 3: *Maria Velho da Costa*, Centro de Estudos Comparatistas, Faculdade de Letras de Lisboa, p. 44.

SACRAMENTO, Mário (1974), “Maria Velho da Costa – O lugar comum”, in *Ensaaios de Domingo II*, Porto, Editora Inova, pp. 171-173.

SAINT-MAURICE, Maria Armanda

. (2005), “O sentido da epígrafe ou o horizonte cristológico na *Missa in Albis*, de Maria Velho da Costa”, Separata da Revista *Didaskália*, nº 35, fascículos 1 e 2, Faculdade de Teologia, Universidade Católica de Lisboa, pp. 633-662.

SANTOS, Maria Nazaré Gomes dos (1996), “Costa, Maria de Fátima Bivar Velho da”, in *Dicionário de Literatura Portuguesa*, [MACHADO, Álvaro Manuel coord.], Lisboa, Editorial Presença, pp. 151-153.

SARAIVA, Arnaldo (1975), “A epígrafe e a epígrafe de Maria Velho da Costa” in *Literatura Marginalizada*, - Novos Ensaios - Porto, Rocha/Artes Gráficas, pp.117-122.

SEIXO, Maria Alzira

. (1974), “*Desescrita* de Maria Velho da Costa” [Recensão crítica], *Colóquio / Letras*, nº 19, maio, Lisboa, pp. 85-86 [Este artigo também foi publicado in *Discursos do Texto*. Amadora, Bertrand, 1977, p. 129-133].

. (1979), “*Casas Pardas*”, [Recensão crítica], *Colóquio / Letras*, nº 47 (janeiro), Lisboa, pp.90-91.

. (1984) “O outro lado da ficção: diário, crónica, memórias, etc.: a propósito de *O Candidato de Luciféci. Diário III (1977-1981)*, de João Palma-Ferreira e de *O Mapa Cor de Rosa - Cartas de Londres*, de Maria Velho da Costa”, *Colóquio/Letras*, nº 82 (novembro), pp. 76-81. [Este artigo também foi publicado in *A Palavra do Romance: Ensaaios de Genealogia e Análise*. Livros Horizonte, Lisboa, 1986, pp. 160-181.

. (2001), *Maina Mendes*, de Maria Velho da Costa”, in *Outros Erros: Ensaaios de Literatura*, Porto Asa, pp. 188-202.

SEQUEIRA, Rosa Maria

. (1986), “Aproximação a *Casas Pardas*”, *Lusorama*, nº 4, pp. 38-39.

. (1995), “O discurso da diferença na ficção de Maria Velho da Costa”, *Lusorama*, nº 28, Frankfurt, pp. 25-33.

SERÔDIO, Maria Helena (2001), “A palavra em cena: algumas notas sobre Maria Velho da Costa e Eduardo Dionísio”, *Cadernos de Literatura Comparada*, – Corpo e Identidade(s), nº 3/4, Porto, Flup, pp. 93-105.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da

. (1989), *Missa in Albis*, *Colóquio/Letras*, nº 109 (maio), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 116-117.

. (1999), “*Casas Pardas*, de Maria Velho da Costa: uma vinda à escrita na casa-do-pai”, in *Escrever a casa portuguesa*, Belo Horizonte, Editora da Universidade Federal de Minas Gerais, pp. 157-175.

SIMÕES, João Gaspar (1981), “*Maina Mendes*”, in *Crítica – IV – Contistas, novelistas e outros prosadores contemporâneos (1942-1979)*, Lisboa, IN-CM, pp. 363-368.

SIMÕES, Maria de Lurdes Netto (1998), “Para não dizer que não falei dos cravos (1960-1990): o contexto histórico-cultural português”, in *As razões do imaginário*, Salvador, Fundação Casa de Jorge Amado / Editur.

SIMOSAS, Maria Marta Pessanha Mascarenhas (2007), “A Fluida Arte da Descosura: Filosofias de Liberdade em *Cartas Portuguesas* e *Novas Cartas Portuguesas*”, tese de mestrado apresentada na Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

SOARES, Paula M. G. (1996), “Dores no feminino – Reflexões a partir de Maria Velho da Costa”, in *III Encontro da ANPOLL: A Mulher na Literatura*, João Pessoa, Associação Nacional de Pós-graduação em Letras e Linguística.

TAVARES, Maria Manuela Paiva Fernandes (2008), *Feminismos em Portugal (1947-2007)*, tese de doutoramento em Estudos sobre as Mulheres – Especialidade em História das Mulheres e do Género, apresentada à Universidade Aberta, Lisboa.

TAVARES, Teresa Cláudia (1998), *Ela já não mora aqui: metáforas do feminino em «Casas Pardas»*, tese de mestrado, Universidade de Coimbra.

WEIGERT, [Behr], Maria Beatriz

. (2000), “A retórica do riso em Maria Velho da Costa e Nelida Piñon”, *Boletim do Centro de Estudos Portugueses da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais*, nº 27, vol. 20, pp. 11-25.

. (2000), “O riso em Maria Velho da Costa e Nelida Piñon”, *Actas do Congresso – A retórica greco-latina e a sua perenidade*, vol. II, Coimbra, Fundação Engenheiro António de Almeida, pp. 855-872.

. (2002), *Formas de reescrita: retórica e carnavalização em «A Força do destino», de Nelida Piñon e «Missa in Albis», de Maria Velho da Costa*, tese de doutoramento, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

. (2003), “Maria Velho da Costa em *Missa in Albis*” *Scripta*, Revista do Programa de Pós-graduação em Letras do Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros da Puc-Minas [DUARTE, Lélia Parreira, org.], nº 13, vol. 6, pp. 35-54.

. (2008), “Maria Velho da Costa: temas e formas”, *Meridianos Lusófonos – O Prémio Camões, 1989-2007*, [PETROV, Petar, org.], Lisboa, Editora Roma, pp.275-293.

. (2008), “A Ronda de Perséfone em Maria Velho da Costa”, *Actas do VIII Congresso Internacional de Lusitanistas: Da Galiza a Timor: A Lusofonia em Foco*, Vol. II, Universidade de Santiago de Compostela, pp 1667-1675.

. (2008), “Maria Velho da Costa e os Mitos em *Casas Pardas*”, *Navegações – Revista de Cultura e Literaturas de Língua Portuguesa*, [CHAVES, Vânia e MOREIRA, Maria Eunice org.] (2009), Porto Alegre, Programa de Pós-graduação em Letras da PUCRS / Centro de Literaturas de Expressão Portuguesa da Universidade de Lisboa, Vol. 2, nº 1, Porto Alegre, EDIPUCRS, pp. 12-16.

. (2009), *Retórica e Carnavalização: Nelida Piñon e Maria Velho da Costa*, Lisboa, Clepul.

## 2.2 – Artigos na imprensa escrita

ALMEIDA, Sérgio (2013), “Escritores premeiam Maria Velho da Costa” [a propósito da atribuição do Prémio Vida Literária, da Associação Portuguesa de Escritores], *Jornal de Notícias* (3 de dezembro), p. 42.

ALMEIDA, Teresa (1999), “Leituras no feminino: dois trabalhos académicos que se regem por paradigmas inconciliáveis”, *Expresso-Cartaz*, (6 de fevereiro), Lisboa, p. 35.

BAPTISTA, Abel Barros

. (1999), “A cena oblíqua e dissimulada”, *Folha de São Paulo*, Caderno Mais, São Paulo, (14 de novembro) [sobre *Madame*], também publicado em *Expresso – Cartaz*, em 20 de novembro, p. 36.

BARAHONA, Maria Margarida (1978), “O Peso da Escrita” [sobre *Casas Pardas*], *Abril – Revista de Reflexão Socialista*, nº 2 (março), Lisboa, Encontro – Distribuidora Editorial SCARL, pp. 40-41.

BARATA, Clara (1994), “Literatura e suicídio – Escrever é muito perigoso” e “O «povo de suicidas» de Unamuno”, *Público* (10 de dezembro), Lisboa, pp. 1-3.

BARBAS, Helena (2002), “Uma vida por fragmentos”, *Expresso – Cartaz* [sobre *Inferno*] (9 de março), Lisboa, p. 40.

CABRITA, António

. (1988), “O corpo dismantelado”, *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, (19-25 de julho), Lisboa, p. 23.

. (2000), “A desassombrada arte do desmancho”, *Expresso – Cartaz* (13 de maio), [sobre *Madame*], Lisboa, p. 34-35.

. (2002), “Os livros entendidos – *Missa in albis*”, *Expresso – Revista* (27 de junho), Lisboa, p. 47.

COELHO, Alexandra Lucas

. (2000), “Deus vem ontem”, *Público* (1 de junho), Lisboa, p. 3.

. (2000), “A arte é a vida”, *Público* (1 de julho), Lisboa, pp. 1-3.

GASTÃO, Ana Marques

. (2001), “Mulher sem dano de si” [a propósito da publicação da 8ª edição de *Novas Cartas Portuguesas*], *Diário de Notícias* (26 de setembro), Lisboa, p. 44.

. (2002), “Prémio Camões 2002: Literatura, a personagem”, *Diário de Notícias* (11 de maio), Lisboa, p. 40.

. (2002), “Mas a palavra continua” [pequena referência, em artigo, ao conto “Fátima”, de *Dores*], *Diário de Notícias* (12 de maio), Lisboa, p. 11.

GUERREIRO, António

. (1994), “Cenas póstumas”, *Expresso – Cartaz* (3 de dezembro), Lisboa, p. 112.

. (2002), “Prémio Camões para uma escritora de prestígio: Maria Velho da Costa – a arte da linguagem”, *Expresso – Cartaz* (18 de maio), Lisboa, p. 6.

. (2002), “Os livros entendidos – Maina Mendes, *Dores, Irene ou o contrato social, O amante do Crato*”, *Expresso – Revista* (27 de julho), Lisboa, p. 46-47.

. (2011), “Feminismo, ontem e hoje”, *Expresso – Cartaz* (8 de janeiro), Lisboa, pp.30-32.

GUSMÃO, Manuel

. (1970), “Maina Mendes”, *JL- Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº 275, (abril), Lisboa, pp. 40-45.

. (1995), “A veemência contida na dor”, *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº 637, (15 de março), Lisboa, pp. 24-25.

MAGALHÃES, Isabel Allegro (2007), “*O Livro do Meio: Refigurações da Infância*”, *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº 947, Lisboa, pp. 16-17.

MALDONADO, Fátima

. (1994), “Contos desalmados”, *Expresso – Cartaz* (3 de dezembro), p. 110.

. (2000), “Resíduos”, *Expresso – Cartaz* (17 de junho), Lisboa, (sobre *Irene ou o contrato social*), p.35.

. (2002), “Os livros entendidos – *Casas Pardas*”, *Expresso – Revista* (27 de junho), Lisboa, p.46.

MEDEIROS, Benício (1974), “Uma das três”, *Revista Veja*, S. Paulo (11 de Dezembro), s/p.

MELLID-FRANCO, Luísa (2002), “Os livros entendidos – *Lúcialima*”, *Expresso – Revista* (27 de junho), Lisboa, p. 46.

MORÃO, Paula (1981), “Da luz. Das sombras. Dos corpos” [sobre *Novas Cartas Portuguesas*], *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº 1, Lisboa, p. 27.

NÓBREGA, Isabel da (2002), “Maria e o Cravo”, *Expresso – Cartaz* (1 de junho), Lisboa, pp. 12-13.



PASSOS, Maria Armanda (1984), “*Lúcialima: o caminho a seguir*”, *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº 89, (20 a 26 de março), Lisboa, p. 6.

PEREIRA, Ana Cristina (2000), “*Carrefour des Littératures* arranca hoje em Bordéus – Maria Velho da Costa homenageada”, *Público* (9 de outubro), Lisboa, p. 21.

PERES, Cristina (2000), “Os dois lados do Atlântico”, *Expresso – Revista* (22 de julho), [texto escrito em S. Paulo], Lisboa, pp. 62-66.

PINHARANDA, João (1995), “Jogos de simetrias e paixões”, [sobre *Dores*], *Público* (21 de janeiro), Lisboa, p.8.

PITTA, Eduardo (2006), “A Infância, os Outros”, Suplemento «Mil Folhas» do *Público* (24 de novembro), p. 10.

POMBEIRO, João (2008), “Maria Velho da Costa escreve à mão em cadernos azuis e com a Rosa por perto”, *Revista Ler*, nº 75, pp. 90-91.

P.R.M. (1995), “*Dores*, livro «radicalmente belo»”, [notícia sobre atribuição do Prémio da Crítica 1994], *Público-Cultura* (3 de maio), Lisboa, p. 27.

QUEIRÓS, Luís Miguel

. (2002), “Dos quartéis à Literatura” e “Maria Velho da Costa vence Prémio Camões”, *Público* (11 de maio), Lisboa, pp. 40-41.

(2013), “Prémio da APE a Maria Velho da Costa consagra uma obra que revolucionou a ficção portuguesa”, *Público* (3 de dezembro), p. 30.

SCHWARTZ, Adriano (1999), “O retorno de Capitu”, *Folha de S. Paulo – Caderno Mais* (14 de novembro), São Paulo.

SEIXO, Maria Alzira (1995), “Contos cruéis”, *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº 644, Lisboa, pp. 24-25.

SILVA, Maria Augusta (2002), “Uma escrita bela e inovadora” e “Obra original de dimensão universal”, *Diário de Notícias* (11 de maio), Lisboa, p. 41.

SILVA, Rodrigues da

. (1994), “Espadas cravadas na vida”, “A rosa negra de Cesariny” e “A cadela Branca e o gato Sampaio” [inclui o conto “A dama na mata e o seu cão Cofétua”, de *Dores*], *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº 628, (9 de novembro), pp. 10-13.

. (2002), “Maria Velho da Costa – Prémio Camões” e “36 anos de escrita”, *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº 825 (15 de maio), pp. 8-10.

VITÓRIA, Ana

. (2000), “Relação cúmplice de duas heroínas” [sobre *Madame*], *Jornal de Notícias* (5 de maio), Porto, p. 54.

. (2002), “Madame da escrita” [a propósito da atribuição do Prémio Camões], *Jornal de Notícias* (11 de maio), Porto, p.44.

XAVIER, Leonor (2009), “Prémio Literário Linhas de Vida”, *Máxima - Mulher e Carreira*, disponível em <http://sub.maxima.xl.pt/0110/mc/100.shtml>, acessado em 2 de janeiro de 2013.

. (1996), “Maria Velho da Costa: a perturbação da escrita”, *Revista Máxima* nº 89 (fevereiro).

(s/a), (1988), “História de amor e mudança é tema de *Missã in albis*”, *Diário de Notícias*, (12 de julho), p. 20.

(s/a), (2013), “*Vida Literária* para Maria Velho da Costa” [a propósito da atribuição do prémio Vida Literária, da Associação Portuguesa de Escritores], *Diário de Notícias* (3 de dezembro), p. 47.

### 2.3 – Depoimentos / Comunicações sobre a autora

BARRENO, Maria Isabel (2003), “Variações – Conversa com Maria Isabel Barreno” – Texto e entrevista de FERNANDES, Ana Raquel, COUTINHO, Cláudia e PINTO, Sara Ramos”, *Textos e Pretextos*, nº 3: *Maria Velho da Costa*, Centro de Estudos Comparatistas, Faculdade de Letras de Lisboa, pp.64-68.

BUESCU, Helena Carvalhão; JORGE, Lúcia; MACEDO, Helder; RODRIGUES, Urbano Tavares (2003), “Contra-senha”, *Textos e Pretextos*, nº 3: *Maria Velho da Costa*, Centro de Estudos Comparatistas, Faculdade de Letras de Lisboa, p. 42-44.

CABRITA, António (2002), “As três lições de Maria”, *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº 825, Lisboa, p. 9.

COELHO, Teresa Dias (2003), “Um retrato de Teresa Dias Coelho” – Entrevista de REIS, Margarida Gil dos, BRAGA, Carla e POUSADA, Raimundo, texto de REIS, Margarida Gil dos, *Textos e Pretextos*, nº 3: *Maria Velho da Costa*, Centro de Estudos Comparatistas, Faculdade de Letras de Lisboa, pp.72-75.

GIL, Margarida (2002), “A menina de lá” [sobre a atribuição do Prémio Camões], *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº 825, Lisboa, p. 10.

GOMES, Luísa Costa (2002), “Mais vale tarde que nunca” [sobre a atribuição do Prémio Camões], *Público* (11 de maio), Lisboa, 41.

GUSMÃO, Manuel (2002), “Uma obra que co-move o viver” [sobre a atribuição do Prémio Camões], *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº 825, Lisboa, p. 10.

HORTA, Maria Teresa (2003), “Variações – Conversa com Maria Teresa Horta” - Texto e entrevista de FERNANDES, Ana Raquel, COUTINHO, Cláudia e PINTO, Sara Ramos”, *Textos e Pretextos*, nº 3: *Maria Velho da Costa*, Centro de Estudos Comparatistas, Faculdade de Letras de Lisboa, pp.59-63.

JORGE, Lúcia

. (2002), “Com todo o mérito e toda a justiça” [sobre a atribuição do Prémio Camões], *Público* (11 de maio), Lisboa, p. 4.

. (2002), “Exemplo de resistência”, *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº 825, (de 15 a 28 de maio), p. 9.

. (2003), “Contra-senha”, *Textos e Pretextos*, nº 3: *Maria Velho da Costa*, Centro de Estudos Comparatistas, Faculdade de Letras de Lisboa, pp. 42-43.

LIMA, Isabel Pires de (2002), “Obra muito inovadora”, *Público* (11 de maio), Lisboa, p. 41.

POMAR, Júlio (2003), “A Pintura é tão sonora como a poesia” – Entrevista de REIS, Margarida Gil dos, POUSADA, Raimundo e PAULOURO, Ricardo, texto de Paulouro, Ricardo, fotografia de CARVALHO, David Júlio, *Textos e Pretextos*, nº 3: *Maria Velho da Costa*, Centro de Estudos Comparatistas, Faculdade de Letras de Lisboa, pp.76-79.

REIS, Margarida Gil dos (2003), “Variações – Entrevista a Margarida Gil” – Entrevista de REIS, Margarida Gil dos, FERREIRA, José Pedro e BRAGA, Carla, texto de REIS, Margarida Gil dos, *Textos e Pretextos*, nº 3: *Maria Velho da Costa*, Centro de Estudos Comparatistas, Faculdade de Letras de Lisboa, pp.69-71.

SANTOS, Maria Nazaré Gomes (2002), “Reinventar a língua portuguesa” [sobre a atribuição do Prémio Camões], *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº 825, Lisboa, p. 10.

SARAMAGO, José (2002), “No superlativo: justíssimo” [sobre a atribuição do Prémio Camões], *Público* (11 de maio), Lisboa, p.41.

WEIGERT, [Behr] Maria Beatriz

. (2005), “Maria Velho da Costa, algumas reflexões”, Centro de Estudos Portugueses e Área de Pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de S. Paulo (U.S.P.) (15 de setembro), S. Paulo.

. (2006), “A Casa da Palavra em Maria Velho da Costa”, Seminário sob o projeto “As Máscaras de Perséfone: figurações da Morte e do Extinto nas Literaturas Portuguesa e Brasileira Contemporâneas”, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (15 de fevereiro).

. (2009), “As Cartas e As Novas Cartas – Sórora Mariana Alcoforado e As Três Marias: Maria Velho da Costa, Maria Teresa Horta, Maria Isabel Barreno” – Curso Livre para os Cursos de Pós-graduação da Universidade Federal de Santa Maria (25-26 de março).

### 3 - GERAL

#### 3.1 – Obras de contextualização teórico-crítica

AGAMBEN, Giorgio (2011), *O Aberto – O homem e o animal*, Lisboa, Edições 70.

ALMEIDA, Bernardo Pinto (2008), “Um extenso panorama escuro”, in MORÃO, Paula e CARMO, Carina Infante do [orgs.], *ACT 16 - Escrever a Vida – verdade e ficção*, Porto, Campo das Letras.

AUGÉ, Marc (2005), *Não-lugares – Introdução a uma antropologia da sobremodernidade*, Lisboa, 90 Graus, Editora, Lda.

BAKHTINE, Mikhail Mikhailovich

. (1970)<sup>a</sup>, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard.

. (1970)<sup>b</sup>, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Éditions du Seuil.

. (1978), *Esthétique et Théorie du roman*, s/l, Éditions Gallimard.

. (1981), *The Dialogic Imagination – Four Essays -*, Austin, University of Texas Press.

BAPTISTA, Abel Barros

. (1991), *Em nome do apelo do nome*, Lisboa Litoral.

. (1993), “Na torre da igreja uma coruja piou: autor ficcional e ficção do livro em «São Bernardo»”, *Colóquio/Letras*, nº 129/130, (julho), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian. pp. 159-182.

. (1997), “O espelho perguntador”, *Colóquio/Letras*, nº 143/144 (janeiro), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp.63-79.

BARRENTO, João (1996), “O Astro Baço – A poesia sob o signo de Saturno”, in *A Palavra Transversal: literatura e ideias no século XX*, Lisboa, João Barrento e Edições Cotovia Lda., pp. 79-94.

BARTHES, Roland

. (1953), *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Les Éditions du Seuil.

. (1973), *Le Plaisir du Texte*, Paris, Éditions du Seuil.

. (s/d), *O Óbvio e o Obtuso*, Lisboa, Edições 70.

. (1984), *Le bruissement de la langue – Essais critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil.

BASTO, Maria Benedita, “Todas as manhãs o espaço está em bocados”, in [HATHERLY, Ana e LOPES, Silvina Rodrigues, orgs.], *Atas do Colóquio Os sentidos e o sentido – Literatura e cultura portuguesas em debate – Homenageando Jacinto do Prado Coelho*, Lisboa, Edições Cosmos, pp. 417-427.

BAUMAN, Zygmunt

. (1999), *Modernidade e ambivalência*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor.  
. (2000) *Liquid Modernity*, Cambridge, Polity Press.  
. (2004), *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor.  
. (2007), *A vida fragmentada – Ensaio sobre a moral pós-moderna*, Lisboa, Relógio d'Água.

BENVENISTE, Émile (s/d), *O Homem na Linguagem*, [SEIXO, M. Alzira, orient.] Lisboa, Veja.

BERNARDINO, Lígia Maria Pinto (2009), *Comunidade em Devir - Para uma leitura ecocrítica de Parasceve*, de Maria Gabriela Llansol -, tese de mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

BESSIÈRE, Jean (2010), *Le roman contemporain ou la problématique du monde*, Paris, Presses Universitaires de France.

BOOTH, Wayne C. (1961), *The Rethoric of Fiction*, Chicago and London, The University of Chicago Press.

BRECHT, Bertolt (1957) *Estudos sobre teatro*, Lisboa, Portugália Editora.

BRENKMAN, John (2000), “On Voice”, *Novel: A Forum On Fiction*, vol. 33, nº 3, (Summer), Duke University Press, pp. 281-306.

BUESCU, Helena Carvalhão

. (1997), “Autor textual”, in [BUESCU, Helena Carvalhão, coord.], *Dicionário do Romantismo Português*, Lisboa, Caminho, pp. 27-35.

. (1998), *Em Busca do Autor Perdido - Histórias, concepções, teorias*, Lisboa, Edições Cosmos.

BÜRGER, Peter (1994), *La prose de la modernité*, Paris, Klincksieck.

BURKE, Sean

. (2000), *Authorship - from Plato to the Postmodern - a Reader*, Edinburgh, Edinburgh University Press.

. (2001), “The Web of Circumstance – Challenges posed by the biographical question to contemporary theory”, Institut for Litteratur, Kultur & Medier, Syddansk Universitet.

. (2004), *The Death and Return of the Author*, Edinburgh, Edinburgh University Press.

BUYTENDIJK, F. J. J. (s/d), *O homem e o animal*, Lisboa, Livros do Brasil.

CALINESCU, Matei (1987), *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham: Duke University Press.

CASTELLO, José (s/d), “Manoel de Barros faz do absurdo sensatez”, *Jornal de Poesia*, edição digital acessível em [www.revista.agulha.nom.br/castell11.html](http://www.revista.agulha.nom.br/castell11.html), consultada em 21 de dezembro de 2010.

CASTORIADIS, Cornelius

. (1986), *Domaines de l’homme – Les carrefours du labyrinthe*, II, Paris, Éditions du Seuil.

. (2000), *Figuras do Pensável – as encruzilhadas do Labirinto*, Lisboa, Instituto Piaget.

. (2003), *O mundo fragmentado – as encruzilhadas do labirinto*, Lisboa, Campo da Comunicação.

CINTRA, Rui (2012), “Luisa Costa Gomes – A gravidade e a graça”, *Manual de Leitura do espetáculo «Casas Pardas»*, apresentado no Teatro Nacional de S. João, no Porto, entre 6 e 23 de dezembro de 2012, Porto, Departamento de Edições do TNSJ, pp. 49-52.

CHANSON, Philippe (2004), “Nous sommes parole sous l’écriture”, *Le Français dans le Monde*, Paris, Clé International, FIPF, pp. 130-139.

CHÂTEAU, Jean (1961), *A criança e o jogo*, Coimbra, Atlântida.

COELHO, Eduardo Prado (1984), “Balanço do ano literário em Portugal / Ensaio (1974-1984)”, *Colóquio/Letras*, nº 78 (março), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 45-54.

COELHO, Jacinto do Prado

. (1977), *Originalidade da literatura portuguesa*, Lisboa, Icalp – Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1983, (Coleção Biblioteca Breve).

. (1979), [sel.org.], *Antologia da ficção portuguesa contemporânea*: seleção, prefácio e notas biobibliográficas de Jacinto do Prado Coelho (com a colaboração de Álvaro Salema), Lisboa, Icalp.

COMPAGNON, Antoine

. (1979), *La seconde main – ou le travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil.

. (1998), *Le Démon de la Théorie*, Paris, Éditions du Seuil.

. (2010), *Para que serve a literatura?*, Porto, Deriva Editores.

. (s/d), «Cours de M. Antoine Compagnon, Douzième leçon : L’auteur et le droit au respect», *Fabula, La Recherche en Littérature* (Colloques), Université de Paris IV Sorbonne, UFR de Littérature Française et Comparée, Cours de Licence LLM, 316, F2, (Colloques en ligne), acessível em <http://www.fabula.org/compagnon/auteur12.php>.

CORDEIRO, Cristina Robalo

. (1997), “Os limites do romanesco”, *Colóquio/Letras*, nº 143/144 (janeiro), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 111-133.

. (2002), “Anos 70 – Ficção”, in *História da Literatura Portuguesa – As correntes contemporâneas* [LOPES, Óscar e MARINHO, Maria de Fátima, org.], vol. 7, Lisboa, Publicações Alfa, pp.443-461.

- COUTURIER, Maurice (1995), *La Figure de l'Auteur*, Paris, Éditions du Seuil.
- DELEUZE, Gilles  
 . (1989), *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France.
- e GUATTARI, Félix  
 . (1980), *Mille Plateaux*, Paris, Les éditions de Minuit.  
 . (2003), *Kafka - para uma literatura menor*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- DE MAN, Paul (1986), “An interview with Paul de Man”, [entrevista concedida a Stephano Rosso], *Critical Inquiry*, vol.12, n° 4 (Summer), Chicago, The University of Chicago Press, pp. 788-795.
- DERRIDA, Jacques  
 . (1972)<sup>a</sup>, *La Dissémination*, Paris, Éditions du Seuil.  
 . (1979), *L'écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil.  
 . (1987), *feu la cendre*, Paris, Des femmes, Antoinette Fouque, éditrices.  
 e SCARPETTA, G ; HOUDEBINE, J. L. (1972)<sup>b</sup>, “Interview: Jacques Derrida”, *Diacritics*, vol. 2, n° 4 (Winter), pp.35-43, The John Hopkins University Press.
- DOR, Joël (1985), *Introduction à la lecture de Lacan*, Paris, Éditions Denoël.
- DUNCAN, Michelle (2004), “The Operatic Scandal of the Singing Body: Voice, Presence, Performativity”, *Cambridge Opera Journal*, vol.16, n° 3, *Performances Studies and Opera* (November), Cambridge University Press, pp. 283-306.
- DUFLO, Colas (1999), *O Jogo : de Pascal a Schiller*, Porto Alegre, Artmed Editora.
- DWYER, June (2007), “A Non-companion species Manifesto: humans, wild animals, and «The pain of anthropomorphism»”, *South Atlantic Review*, vol. 72, n° 3 (Summer), pp. 73-89, South Atlantic Modern Language Association.
- ELIOT, T. S. (1982), “Tradition and the Individual Talent”, *Perspecta*, vol. 19, M.I.T. Press, pp.36-42.
- EMINESCU, Roxana (1983), *Novas coordenadas no romance português*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa – Biblioteca Breve.
- ESCARPIT, Robert  
 . (1970), *Le littéraire et le social – Éléments pour une sociologie de la littérature*, Paris, Flammarion.  
 . (1978), *La sociologie de la littérature*, 6<sup>e</sup> éd., Paris, P.U.F.
- ETTE, Ottmar (2003), *Literature on the move*, Amsterdam, New York, Rodopi.
- EVEN-ZOHAR, Itamar (1990), “Polysystem Theory”, *Poetics Today*, Vol. 11, n° 1 (Spring), Duke University Press, pp. 9-26.

EY, Henri (1966) [diret.], *L'Inconscient* (VI<sup>e</sup> Colloque de Bonneval), Paris, Desclée de Brouwer.

FINBURGH, Clare (2007), “Voix / Voie / Vie: The Voice in Contemporary French Theater”, - *The Transparency of the Text: Contemporary Writings for the Stage*, in *Yale French Studies*, n° 112, Yale University Press, pp.99-115.

FLAHAULT, François, HEINICH, Nathalie, (2005) “La fiction, dehors, dedans”, *L'Homme*, - *Revue Française d'anthropologie*, n° 175-176, (juillet-septembre) pp.7-18, doc. digital disponível em [URL:http://lhomme.revues.org/index1828.html](http://lhomme.revues.org/index1828.html), acedido em 5 de abril de 2011.

FLINT, Kate, “Introduction and Notes to Virginia’s Woolf *Flush*, in WOOLF, Virginia (1998), *Flush*, Oxford, Oxford University Press.

FOSTER, E. M. (1980), *Aspects of the novel*, Cambridge, Pelican Books.

FRANKLIN, Adrian S. (2009), “On Loneliness”, *Geografiska Annaler: Series B, Human Geography* 91, Issue 4 (December), Wiley, Swedish Society for Anthropology and Geography, pp. 343-354.

GAGLIARDI, Caio (2010), “O problema da autoria na teoria literária: apagamentos, retomadas e revisões”, *Estudos Avançados*, vol. 24, n° 69, S. Paulo, Instituto de Estudos Avançados, pp.285-299.

GARCIA, Ana Isabel Briones (1992), Algumas tendências no romance português mais recente (1987-1990), *Revista de Filologia Românica*, 9, Madrid, Editorial Complutense, pp. 207-223, documento digital disponível em [www.revistas.ucm.es/fil/0212999x/articulos/RFRM9292110207A.pdf](http://www.revistas.ucm.es/fil/0212999x/articulos/RFRM9292110207A.pdf), acedido em 17 de dezembro de 2011.

GASPARINI, Philippe (2004), *Est-il je? – Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil.

GAY, Volney P. (1983), “Winnicott’s contribution to religious studies : the resurrection of the culture hero”, *Journal of American Academy of Religion*, Vol. 51, n°3, (September), Oxford University Press, pp. 371-395.

GENETTE, Gérard

- . (1982), *Palimpsestes – La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil.
- . (1987), *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil.
- . (1991), *Fiction et Diction*, Paris, Éditions du Seuil.
- . (1995), *Discurso da Narrativa*, Lisboa, Vega.

. e BEN-ARI, Nitsa, Mc HALE, Brian (1990), « Fictional Narrative, Factual Narrative », *Poetics Today*, Vol.11, n° 4, Narratology Revisited II (Winter), Duke University Press, pp. 755-774.

GOLDMAN, Lucien (1964), *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard.



GOODMAN, Nelson (1968), *Languages of Art*, New York, The Bobbs-Merrill Company, Inc.

GRIFFITHS, Jacqui (2002), « Almost human : indeterminate children and dogs in *Flush* and *The Sound and The Fury*», *The Yearbook of English Studies*, Vol.32, Children in Literature, Modern Humanities Association, pp.163-176.

GUIMARÃES, Fernando (2007), *A Obra de Arte e o Seu Mundo*, Vila Nova de Famalicão, Edições Quasi.

GUSMÃO, Manuel (2011), *Uma razão dialógica – Ensaio sobre literatura, a sua experiência do humano e a sua teoria*, Lisboa, Editorial «Avante!».

HARAWAY, Donna (2003), *The Companion Species Manifesto: Dogs, People and Significant Otherness*, Chicago, Prickly Paradigm Press.

HEIDEGGER, Martin (2003), *A caminho da linguagem*, Petrópolis, Editora Vozes.

HEINICH, Nathalie

. (2005), “Les limites de la fiction”, *L’Homme*, (mars),175-176, pp.57-76, doc. digital em linha, disponível em [www.cairn.info/revue-l-homme-2005-3-page-57-htm](http://www.cairn.info/revue-l-homme-2005-3-page-57-htm), acedido em 3 de janeiro de 2013.

. (2010), “Le roman par la sociologie – Entretien par Nathalie Heinich” (propos recueillis par Émilie Brière), [LAMARRE, Mélanie ; BRIÈRE, Émilie, org.], « Le Roman parle du monde – Lectures sociocritiques et sociologiques du roman contemporain », *RSH - Revue des Sciences Humaines*, n° 299, (juillet-septembre), Paris, Université Charles de Gaulle Lille III, pp. 31-41.

HERZ, Neil (1983), “A Reading of Longinus”, *Critical Inquiry*, vol. 9, n° 3, (March), Chicago, University of Chicago Press, pp.579-596.

HIRSCH, Jr. E.D. (1973), *Validity in Interpretation*, London, New Haven and London, Yale University.

HUISMAN, Denis (1977), *L’esthétique*, Vendôme, Presses Universitaires de France.

HUTCHEON, Linda

. (1985), *A theory of parody – The teachings of twentieth-century art forms*, New York and London, Methuen & Co. Ltd.

. (2002), *A poetics of postmodernism*, New York, Routledge, 2<sup>nd</sup> edition.

ISER, Wolfgang

. (1972), “The Reading Process: a Phenomenological Approach”, *New Literary History*, Vol. 3, N° 2, *On Interpretation: I*, (Winter), The Johns Hopkins University Press, pp. 279-299.

. (1976), *L’acte de lecture – théorie de l’effet esthétique*, Bruxelles, Pierre Mardaga, Éditeur.

. (1984), “The Interplay between Creation and Interpretation”, *New Literary History*, Vol. 15, nº 2, Interrelation of Interpretation and Creation, The Johns Hopkins University Press, pp. 387-395.

. (1990), “Fictionalizing: the anthropological dimension of literary fictions”, *New Literary History*, vol. 21, nº 4, Papers from the Commonwealth Center for Literary and Cultural Change (Autumn 1990), The Johns Hopkins University Press pp. 939-955.

. (2000), “Do I write for an Audience?”, *PMLA*, vol. 115, nº3 (May), Modern Language Association, pp. 310-314.

. e HOLLAND, Norman N., WAYNE, Booth (1980), “Interview: Wolfgang Iser”, *Diacritics*, vol. 10, nº 2, (Summer), The Johns Hopkins University Press, pp. 57-74.

JAUSS, H. R. (1978), *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Éditions Gallimard.

JENNY, Laurent (1979), “A estratégia da forma”, *Intertextualidades* («Poétique», nº 27), Coimbra, Livraria Almedina, pp. 5-49.

JOHNSTONE, Barbara (2000), “The Individual Voice in Language”, *Annual Review of Anthropology*, vol. 29, Annual Reviews, pp. 405-424.

JORGE, Carlos, J. F.

. (1989), “O romance: balanço de 1988”, *Revista Vértice*, II série, nº 15, pp. 11-15.

. (1992), “A criação sob o signo da singularidade” in *Portugal Contemporâneo (1974-1992)*, [REIS, António, org.], Vol. VI, Lisboa, Alfa, pp. 291-306.

JORGE, Lídia, “Os Restelos do Século do fascínio: a renúncia ao épico”, [TUTIKIAN, Jane (2001), *Literatura Portuguesa e Pós-colonialismo: Produção, Recepção e Cultura*], *Letras*, nº 23, Universidade Federal de Santa Maria, pp. 31-37.

KERN, Edith (1961), “Author or Authoress?”, *Yale French Studies*, nº 27, “Women Writers”, Yale University Press, pp. 3-11.

KRISTEVA, Julia (1969), *Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil.

KUNDERA, Milan (1988), *A arte do romance*, Lisboa, Publicações D. Quixote.

LACAN, Jacques

. (1964), “Langage et inconscient – discussion”, in HEY, Henri [dir.] (1966), *L'inconscient* (VIe Colloque de BONNEVAL), Paris, Desclée de Brouwer.

. (1966)<sup>a</sup>, *Écrits I*, Paris, Éditions du Seuil.

. (1966)<sup>b</sup>, “The Insistence of the Letter in the Unconscious”, *Yale French Studies*, nº 36/37, *Structuralism*, Yale University Press, pp. 112-147.

. (1975), *Le Séminaire, Livre XX – Encore*, Paris, Éditions du Seuil.

. (1977), “O estádio do espelho como formador da função do Eu”, in [SEIXO, Maria Alzira, org.], *O Sujeito, o Corpo e a Letra – Ensaios de escrita psicanalítica* Lisboa, Arcádia, pp. 21-28.

LAMARRE, Mélanie (2010), “Un roman parle du monde”, [LAMARRE, Mélanie ; BRIÈRE, Émilie, org.], « Le Roman parle du monde – Lectures sociocritiques et sociologiques du roman contemporain », *RSH - Revue des Sciences Humaines*, n° 299, (juillet-septembre), Paris, Université Charles de Gaulle Lille III, pp. 7-12.

LAURENT, Jenny (1979), “A estratégia da forma”, *Intertextualidades*, («Poétique» n° 27), Coimbra, Livraria Almedina, pp. 5-50.

LECLERC, Gérard (1998), *Le sceau de l'œuvre*, Paris, Éditions du Seuil.

LEJEUNE, Philippe

. (1986), *Moi Aussi*, Paris, Éditions du Seuil.

. (1998), *Les Brouillons de Soi*, Paris, Éditions du Seuil.

LEMAIRE, Anika (1977), *Jacques Lacan*, Pierre Mardaga Éditeur, Bruxelles.

LEVÉCOT, Agnès (2009), *Le Roman Portugais Contemporain – Profondeur du Temps*, Paris, L'Harmattan.

LEVENTHAL, Robert (1983), recensão crítica à obra “The Poetics of Historical Perspectivism: Breitinger’s Critische Dichtkunst and the Neoclassic Tradition” de Jill Anne Kowalik, *South Atlantic Review*, vol. 58, n° 1, (January), pp. 134-137.

LIMA, Luiz Costa (2011) “A literatura e o leitor: textos da estética da recepção”, *Pré-Jornada: Caderno de Leitura*, Universidade de Passo Fundo, doc. digital disponível em [http://mundodaleitura.upf.br/cadernos\\_de\\_leitura.pdf#page=53](http://mundodaleitura.upf.br/cadernos_de_leitura.pdf#page=53), acedido em 14 de janeiro de 2011.

LIND, Georg Rudolf; COELHO, Jacinto do Prado [org.] (1996), *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, Fernando Pessoa, Lisboa, Ática.

LIPOVETSKY, Gilles

. (1983), *L'ère du vide – essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard.

. (2004), *O crepúsculo do dever – A ética indolor dos novos tempos democráticos*, Lisboa, Publicações D. Quixote.

. e SÉBASTIEN, Charles (2004), *Les temps hypermodernes*, Paris, Grasset.

LOPES, Silvina Rodrigues

. (1997), “Os sentidos circunscritos”, in [HATHERLY, Ana e LOPES, Silvina Rodrigues, org.], *Atas do Colóquio Os sentidos e o sentido – Literatura e cultura portuguesas em debate – Homenageando Jacinto do Prado Coelho*, Lisboa, Edições Cosmos, pp. 411-415.

. (2002), “Anos 50 – Ficção”, in *História da Literatura Portuguesa – As correntes contemporâneas* [LOPES, Óscar e MARINHO, Maria de Fátima, org.], vol. 7, Lisboa, Publicações Alfa, pp.323-342.

. (2003), *Literatura, Defesa do Atrito*, Lisboa, Vendaval.

. (2011), “Imaginário - «Atenção aos Degraus!»”, *Cadernos do CEIL*, Revista multidisciplinar de estudos sobre o imaginário, nº 1 – Narrativas e Mediação, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, FCSH, pp. 28-34.

LOTMAN, J. M. (1975), “Point of view in a text”, *New Literary History*, Vol. 6, Nº 2, “On Narrative and Narratives”, (Winter), John Hopkins University Press, pp.339-352).

LOURENÇO, Eduardo

. (1966), “Uma literatura desenvolta, ou os filhos de Álvaro de Campos”, *O Tempo e o Modo*, nº 42, Lisboa, pp. 928.

. (1980), “Con-texto cultural e novo texto português”, *Cadernos de Literatura*, 5, Coimbra INIC.

. (1984), “Dez anos de literatura portuguesa (1974-1984) Literatura e Revolução”, *Colóquio/Letras*, 78, março, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp.7-16.

. (1988), *O Labirinto da Saudade – Psicanálise Mítica do Destino Português*, 3ª ed., Lisboa, D. Quixote.

. (1989), “Metamorfoses da ficção portuguesa. Temporalidade e romance”, *Vértice*, Nov., p. 78.

. (1994), *O canto do signo – Existência e literatura (1957-1993)*, Lisboa, Presença.

MACHADO, Álvaro Manuel

. (1978), “O Ano Literário de 1977”, *Colóquio Letras*, Inquérito, nº 42, março, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 55-57.

. (1979), “O ano literário de 1978”, *Colóquio/Letras*, nº 48, março, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 33-36.

. (1984), *A novelística portuguesa contemporânea*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Ministério da Educação.

. (1996), [dir.], *Dicionário de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Presença.

MADÉLÉNAT, Daniel (1989), *L'intimisme*, Paris, Presses Universitaires de France.

MAFFESOLI, Michel (2001), *O Eterno Instante – O Retorno do trágico nas sociedades pós-modernas*, Lisboa, Instituto Piaget.

MAGALHÃES, Isabel Allegro

. (1987), *O tempo das mulheres – A dimensão temporal na escrita feminina contemporânea – Ficção portuguesa*, Lisboa, IN-CM.

. (1988), “Universos de permanência e de utopia na ficção portuguesa contemporânea”, *Revista Vértice*, nº 6, II Série, setembro, Lisboa, Editorial Caminho S.A., pp. 37-41.

. (1992), “Os véus de Ártemis: alguns traços da ficção narrativa de autoria feminina”, *Colóquio/Letras*, Ensaio, nº 125/126 (julho), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 151-169.

. (1995), “Do passado ao futuro: a circulação do tempo na narrativa portuguesa de autoria feminina”, *Confluências*, nº 13, pp. 131-144.

. (2002), “Anos 60 – Ficção”, in *História da Literatura Portuguesa – As correntes Contemporâneas* [LOPES, Óscar e MARINHO, Fátima], vol. 7, Lisboa, Alfa, pp. 365-416.

MAINGUENEAU, Dominique (1995), *O contexto da obra literária*, São Paulo, Livraria Martins Fontes Editora Ltda.

MAKKREEL, Rudolph A. (1996), “The Confluence of Aesthetics and Hermeneutics in Baumgarten, Meier and Kant”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol.54, nº 1, (Winter), pp. 65-75.

MANNONI, O., “A Ilusão cômica, ou o teatro do ponto de vista do imaginário”, in [SEIXO, Maria Alzira org.] (1977), *O sujeito, o corpo e a letra – Ensaio de escrita psicanalítica*, Lisboa, Arcádia, pp.77-99.

MENDES, Ana Paula Coutinho (2008), “Qui séduit qui? Vies investies au miroir de lectures croisées”, in MODRZEJEWSKA, Krystyna [org.] *L’art de séduire dans la littérature française*, Uniwersytet Opolski, Opole. pp. 285-294.

MESCHONNIC, Henri

. (1973), *Pour la Poétique II – Épistémologie de l’écriture ; Poétique de la Traduction*, Paris, Gallimard.

. (1997), « Le théâtre dans la voix », *La Licorne*, 41, Poitiers, Université de Poitiers, pp. 25-42.

MOLDER, Maria Filomena (2011), “Através da arte não se vê nada”, *Revista Atual do jornal Expresso* (21 de maio), pp. 30-32, (entrevista conduzida por António Guerreiro).

MORÃO, Paula

. (1992), Prefácio ao vol. II de *Solidão – Notas do punho de uma mulher*, in *Obras de Irene Lisboa*, Lisboa, Editorial Presença.

. (2008) e CARMO, Carina Infante do [orgs.], *ACT 16 - Escrever a Vida – verdade e ficção*, Porto, Campo das Letras.

MOURÃO, Luís (2002), “Anos 90 – Ficção”, in *História da Literatura Portuguesa – As correntes contemporâneas* [LOPES, Óscar e MARINHO, Maria de Fátima, orgs.], vol. 7, Lisboa, Publicações Alfa, pp. 509-536.

NEHAMAS, Alexander

. (1981), “The postulated author: critical monism as a regulative ideal”, *Critical Inquiry*, Vol. 8, nº 1, (Autumn), The University of Chicago Press pp. 133-149.

. (1986), “What an author is”, *The Journal of Philosophy*, Vol. 83, nº 11, (Nov), Eighty-Third Annual Meeting, American Philosophical Association, Eastern Division, Journal of Philosophy, Inc., pp. 685-691.

NICHOLSON, Nigel (2001), *Virginia Woolf*, London, Phoenix.

NOVARINA, Valère e WEISS, Allen S.

. (1993)<sup>a</sup>, “Letter to the Actors”, *TDR* (1988-), Vol. 37, nº 2, (Summer 1993), M.I.T. Press, pp.95-104.

. (1993)<sup>b</sup>, “The Drama of Life: Prolog”, *TDR* (1988-) Vol. 37, nº 2 (Summer 1993), The MIT Press, pp.105-118.

OGILVIE, Bertrand (1988), *Lacan, la formation du concept de sujet* (1932-1949), Paris, P.U.F.

PAVIS, Patrice (2000), *Vers une théorie de la pratique théâtrale*, Paris, Presses Universitaires Septentrion.

PEREIRINHA, José Filipe Duarte (2009), *A problemática do sujeito à luz da teoria de Jacques Lacan*, tese de doutoramento em Filosofia Moderna e Contemporânea, apresentada à Universidade do Minho - Instituto de Letras e Ciências Humanas. Doc. pdf acessível em <http://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/9754/1/Tese.pdf>.

PIRES DE LIMA, Isabel (2012), “*Dramatis Personae* na poesia de Ana Luísa Amaral” (texto ainda inédito gentilmente disponibilizado pela autora), comunicação apresentada ao Congresso da APSA (American Portuguese Studies Association), Iowa University.

POPOVIC, Pierre (2010), “La sociocritique: présupposés, visées, cadre heuristique”, [LAMARRE, Mélanie ; BRIÈRE, Émilie, org.], « Le Roman parle du monde – Lectures sociocritiques et sociologiques du roman contemporain », *RSH - Revue des Sciences Humaines*, nº 299, (juillet-septembre), Paris, Université Charles de Gaulle Lille III, pp. 13-29.

RABATÉ, Dominique (1999), *Poétiques de la voix*, Paris, José Corti.

RAVAL, Suresh (1980), “Intention and Contemporary Literary Theory”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 38, nº 3 (Spring), Blackwell Publishing, on behalf of the American Society for Aesthetics, pp. 261-277.

REAL, Miguel (2001), *Geração de 90 – Romance e Sociedade no Portugal Contemporâneo*, Porto, Campo das Letras.

REIS, Carlos

. (1982), *Construção da Leitura – Ensaio de metodologia e de crítica literária*, Coimbra, Instituto Nacional de Investigação Científica.

. (1990), “A produção cultural entre a norma e a ruptura”, in *Portugal Contemporâneo*, [REIS, António, dir.], Vol. IV, Lisboa, Alfa, pp. 201-70.

. (2004), “A Ficção Portuguesa Entre a Revolução e o Fim de Século”, *Scripta*, Belo Horizonte, V. 8, nº 15, pp. 15-45 (documento digital acedido em [http://www.ich.pucminas.br/cespuc/Revistas\\_Scripta/Scripta15/conteudo/N15\\_Parte\\_01\\_art01.pdf](http://www.ich.pucminas.br/cespuc/Revistas_Scripta/Scripta15/conteudo/N15_Parte_01_art01.pdf), em 5 de Fevereiro de 2011).

RICŒUR, Paul (1990), *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil.

ROCHA, Clara Crabbé

. (1989), “Os novos caminhos da literatura, in *Portugal Contemporâneo (1958-1974)*, [REIS, António, dir.] Vol. V, Lisboa, Alfa, pp.259-278.

. (1992), *Máscaras de Narciso* – Estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal, Coimbra, Almedina.

. (2002), “Anos 80 – Ficção”, in *História da Literatura Portuguesa – As correntes contemporâneas* [LOPES, Óscar e MARINHO, Maria de Fátima, orgs.], vol. 7, Lisboa, Publicações Alfa, pp. 463-486.

ROCHA, Janine Resende (s/d), “Limites do sentido e o papel do leitor na contemporaneidade”, documento digital disponível em [www.lettras.ufmg.br/poslit/08...pgs/%20texto%20janine.pdf](http://www.lettras.ufmg.br/poslit/08...pgs/%20texto%20janine.pdf), acedido em 11 de junho de 2011.

RODRIGUES, Urbano Tavares

. (1979), “O ano literário de 1978”, *Colóquio Letras*, nº 48, (março), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp.35-36.

. (1981), “Balanço do ano literário de 1980 – Ficção”, *Colóquio/Letras*, nº 60, (março), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 42-44.

ROSENBERG, Beth Carole; DUBINO, Jeanne (1997), *Virginia Woolf and the Essay*, Bloomsburg, MacMillan.

ROSS, Stephen M. (1979), “‘Voice’ in Narrative Texts: The Example of *As I Lay Dying*”, *PMLA*, vol. 94, nº 2, Modern Language Association, pp. 300-310.

ROTHKO, Mark (2007), *A realidade do artista* – Filosofias da arte, Lisboa, Cotovia.

SARAIVA, António José

. (1974), *Ser ou não ser arte*, s/l, Publicações Europa-América.

. e LOPES, Óscar (1989), “Época contemporânea”, in *História da Literatura Portuguesa*, 15ª ed., Porto, Porto Editora.

SARRAUTE, Nathalie

. (1956), *L'ère du soupçon*, Paris, Editions Gallimard.

. (1957), *Tropismes*, Paris, Les Éditions de Minuit.

SARRAZAC, Jean-Pierre

. (1981), *L'Avenir du Drame* – Écritures Dramatiques Contemporaines, Lausanne, L'Aire Théâtrale.

. (1996), « Le Retour au Théâtre », in *Communications*, vol. 63, nº 63, acessível em linha em [www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm\\_0588-8018\\_1996\\_nur](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1996_nur).

. (2005), [dir.] *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belvel, Circé.

SAVATER, Fernando, “El pessimismo ilustrado” in VATTIMO, G. y otros (1990), *En torno à la posmodernidad*, Barcelona, Anthropos, pp. 111-130.

SCHACHT, Richard (1988), “Life as literature, by Alexander Nehamas”, *The Philosophical Review*, Vol. 97, nº 2 (April), pp. 266-270.

SEIXO, Maria Alzira

. (1976), “O ano literário de 1975”, *Colóquio/Letras*, nº 30 (março), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 37-44.

. (1977)<sup>a</sup>, *Discurso do Texto*, Lisboa, Bertrand

. (1977)<sup>b</sup> [org.], “O Sujeito, o Corpo e a Letra: Termos de Análise”, in *O Sujeito, o Corpo e a Letra – Ensaio de Escrita Psicanalítica*, Lisboa, Arcádia, pp.9-18.

. (1984), “Dez anos de literatura portuguesa (1974-1984) – ficção”, *Colóquio-Letras*, nº78 (março), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp.30-42.

. (1986), *A Palavra do Romance – ensaios de genologia e análise*, Lisboa, Livros Horizonte.

. (2001), “Desencaminhados – Essa e os outros (Falências Feministas em Contexto Pós-Colonial)”, in *Outros Erros: Ensaio de Literatura*. Porto, Asa, pp. 203-212.

SHIFF, Richard (1978), “Art and Life: A Metaphoric Relationship”, *Critical Enquiry*, Vol. 5, nº 1, Special Issue on Metaphor, (Autumn), The University of Chicago Press, pp. 107-122.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e (1988), *Teoria da Literatura*, Coimbra, Livraria Almedina.

SILVERMAN, Kaja (2001), “The Author as Receiver”, *October*, vol. 96, (Spring), The MIT Press, pp. 17-34.

SOLOMON, Olga (2010), “What a dog can do: children with autism and therapy dogs in social interaction”, *Ethos*, Journal of The Society for Psychological Anthropology, Vol.38, Issue I, American Anthropological Association, pp.143-166.

TADIÉ, Alexis (s/d), *La fiction et ses usages: analyse pragmatique du concept de fiction*, doc. digital acessível em [www.fabula.org/revue/cr/197.php](http://www.fabula.org/revue/cr/197.php), acedido em 5 de abril de 2013.

THEISEN, Bianca (2000), «The Four Sides of Reading: Paradox, Play, and Autobiographical Fiction in Iser and Rilke», *New Literary History*, vol. 31, nº 1, *On the Writings of Wolfgang Iser*, (Winter), The Johns Hopkins University Press, pp. 105-128.

TODOROV, Tzvetan (2007), *La Littérature en Péril*, Paris, Flammarion.

TOPIA, André (1979), “Contrapontos Joycianos”, *Intertextualidades* («Poétique», nº 27), Coimbra, Livraria Almedina, pp. 171-208.

VATTIMO, Gianni (1992), *A Sociedade Transparente*, Lisboa, Relógio d’Água.

VERSIANI, Daniela Beccaccia



. (2008), “Reflexões sobre o surgimento, a morte e o retorno das noções de autor e sujeito”, *Légua e Meia: Revista de Literatura e Diversidade Cultural*, V. 6, nº 4, Feira de Santana, UEFS, pp. 137-160.

. (2009), “Considerações sobre a noção de autor”, *Revista literária Em Debate*, v. 3, nº 4, p.1-20, acessível em linha em [www.fw.uri.br/publicacoes/literaturaemdebate/artigosn41.pdf](http://www.fw.uri.br/publicacoes/literaturaemdebate/artigosn41.pdf), consultado em 14 de janeiro de 2011.

VILLANUEVA, Darío (2004), *Teorías del realismo literario*, Madrid, Biblioteca Nueva.

WEISS, Allen S. (1993), “Mouths of Disquietude – Valère Novarina between the Theatre of Cruelty and *Écrits Bruts*”, *TDR* (1988-), vol. 37, nº 2, (summer), The MIT Press, pp.80-94.

WESLING, Donald (1981), “Difficulties of the Bardic: Literature and the Human Voice”, *Critical Inquiry*, Vol. 8, nº 1, The University of Chicago Press, pp. 69-81.

WILLIAMS, David (2007), “Inappropriate/d Others, or The Difficulty of being a Dog”, *TDR* (1988), vol.51, nº 1 (Spring), M.I.T. Press, pp.99-118.

WILSON, Adrian (2004), “Foucault on ‘The Question of the Author’: a critical exegesis”, *The Modern Language Review*, Modern Humanities Research Association, vol. 99, nº 2, (April), pp.339-363.

WINNICOTT, D. W.

. (1964), *The child, the family and the outside world*, Middlesex, Penguin Books.

. (1969), “The use of an object”, *International Journal of Psycho-Analysis*, nº 50, pp. 711-716, acessível em <http://scholar.google.pt> ([doc] from danbhai.com).

. (1971)<sup>a</sup>, “Transitional Objects and Transitional Phenomena”, excerto retirado de *Playing and Reality*, London, Tavistock Publications, pp.1-18, texto acessível em pdf, em [web.mit.edu/allanmc/www/winnicott1.pdf](http://web.mit.edu/allanmc/www/winnicott1.pdf).

. (1971)<sup>b</sup>, “The location of cultural experience”, excerto retirado de *Playing and Reality*, London, Tavistock Publications, pp.1-6, texto acessível em [web.mit.edu/allanmc/www/winnicott3.pdf](http://web.mit.edu/allanmc/www/winnicott3.pdf).

WITTGENSTEIN, Ludwig (1961), *Tratado lógico-filosófico - Investigações filosóficas*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

WOOLF, Virginia

. (1962), *L’Art du Roman*, Paris, Éditions du Seuil.

. (1967), *Collected Essays – Volume Four -*, London, The Hogarth Press.

. (1968), *Collected Essays, Volume One -*, London, The Hogarth Press.

. (1972), *Collected Essays – Volume Two -*, London, The Hogarth Press.

YOURCENAR, Marguerite (1984), *O Tempo esse grande escultor*, Lisboa, Difel.

ZIMA, V. Pierre (2000), *Manuel de Sociocritique*, Paris/Montréal, L’Harmattan.

### 3.2 – Obras de referência literária e cultural

ANTUNES, António Lobo (2007), *Segundo Livro de Crónicas*, Edição ne varietur, Lisboa, Publicações Dom Quixote.

CALVINO Italo (2002), *Se numa noite de inverno um viajante*, Coleção Mil Folhas, Porto, Público Comunicação Social SA.

CAMUS, Albert (2007), *O Mito de Sísifo*, Lisboa, Livros do Brasil.

CARVALHO, Mário(1995), *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*, Cacém, Editorial Caminho.

LISBOA, Irene (1992), *Solidão – Notas do punho de uma mulher*, Vol. II [MORÃO, Paula, org.], Lisboa, Editorial Presença.

LLANSOL, Maria Gabriela

. (2001), *Parasceve. Puzzles e ironias*, Lisboa, Relógio D'Água.

. (2000), *Onde vais, Drama-Poesia?*, Lisboa, Relógio D'Água.

. (s/d), *Amar um cão*, (c/ ilustração de Ruth Rosengarten), Sintra, Colares Editora.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel (1974), *Os Dias, Pequenos Charcos*, Lisboa, Presença.

MALLARMÉ, Stéphane (1945), *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard.

PESSOA, Fernando (2006) *Poesia do Eu*, Coleção Obra Essencial de Fernando Pessoa, [ZENITH, Richard ed.], v.2, Lisboa, Assírio & Alvim.

PROUST, Marcel (1954), *Contre Sainte-Beuve*, suivi de *Nouveaux Mélanges*, Paris, Gallimard.

ROBBE-GRILLET, Alain (1984), *Le miroir qui revient*, Paris, Les Éditions de Minuit.

VALÉRY, Paul (1957), *Oeuvres I*, Paris, Gallimard.

WOOLF, Virgínia (1998), *Flush*, Oxford, Oxford University Press.

*Bíblia Sagrada* (1992), 19ª edição, Lisboa, Difusora Bíblica.

*Bíblia de Jerusalém* (1980), Nova edição revista, S. Paulo, Edições Paulinas.

*Bíblia Sagrada* (2004), Edição Pastoral, 5ª edição, Lisboa, Editora Paulus.

## Índice das obras de Maria Velho da Costa citadas

### Ficção

**O Amante do Crato:** 247, 248, 249, 271, 303, 320, 358, 359, 360, 362, 364, 365

**Casas Pardas:** 1, 3, 6, 31, 32, 56, 59, 65, 67, 89, 90, 91, 98, 101, 102, 105, 108, 109, 111, 112, 124, 126, 127, 129, 130, 131, 134, 136, 138, 143, 145, 148, 150, 155, 166, 167, 168, 170, 172, 173, 174, 180, 183, 184, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 202, 206, 215, 217, 219, 223, 224, 226, 231, 234, 235, 237, 240, 241, 260, 261, 272, 273, 279, 286, 311, 318, 322, 323, 331, 342, 350, 351, 356, 357, 358, 361, 363, 364, 378, 383, 385

**Dores:** 174, 202, 218, 243, 244, 262, 274, 361, 362

**Irene ou o Contrato Social:** 37, 65, 89, 91, 98, 102, 105, 106, 108, 121, 127, 135, 139, 141, 150, 151, 153, 154, 161, 163, 164, 166, 167, 173, 174, 175, 176, 177, 181, 182, 185, 189, 193, 196, 202, 208, 209, 210, 245, 246, 247, 251, 262, 277, 287, 300, 308, 314, 315, 319, 332, 351, 356

**Lúcialima:** 102, 121, 126, 166, 167, 173, 174, 177, 178, 179, 182, 183, 184, 188, 191, 235, 241, 242, 254, 262, 273, 278, 279, 283, 307, 363, 364, 378, 386

**O Lugar Comum:** 98, 101, 174, 259, 260, 285, 326, 358, 364, 365

**O Livro do Meio:** 37, 38, 44, 59, 130, 167, 178, 295, 308, 316, 325, 326, 330, 331, 332, 335, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 345, 346, 347, 348, 349, 353, 354, 355, 356, 357, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 371, 372, 373, 375, 376, 379, 390

**Myra:** 34, 37, 89, 140, 150, 167, 168, 173, 174, 185, 204, 205, 211, 212, 213, 214, 215, 219, 249, 250, 251, 254, 267, 268, 269, 270, 272, 278, 300, 301, 310, 318, 351, 356, 378

**Missa in Albis:** 3, 10, 36, 38, 39, 66, 88, 95, 96, 98, 99, 100, 101, 102, 114, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 126, 127, 128, 130, 131, 132, 141, 142, 149, 152, 153, 161, 165, 167, 168, 171, 173, 179, 185, 188, 189, 191, 194, 195, 196, 197, 198, 202, 207, 208, 212, 215, 217, 220, 226, 229, 230, 242, 243, 251, 262, 271, 283, 286, 289, 291, 292, 293, 295, 297, 298, 299, 309, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 321, 323, 332, 335, 356, 359, 363, 364, 365, 367, 382, 383, 384, 386

**Maina Mendes:** 16, 102, 103, 104, 106, 163, 165, 167, 173, 176, 183, 201, 203, 206, 216, 217, 240, 285, 319, 350, 358, 364, 367, 381

### Não Ficção

**Cravo:** 3, 5, 6, 7, 33, 43, 59, 65, 66, 91, 98, 100, 138, 189, 192, 194, 223, 226, 275, 296, 383, 389

**Desescrita:** 33, 35, 88, 94

**O Mapa Cor de Rosa:** 10, 32, 42, 67, 91, 100, 151, 167, 191, 192, 194, 198, 284, 289, 293, 302, 308, 309, 310, 314, 315, 317, 322, 331, 348, 349, 350, 351, 368

**Madame:** 167, 210

