



HAL
open science

Lecture des marges dans les oeuvres de Maria Velho da Costa et Teolinda Gersão

Adilia Cristina Ferreira Castro Martins de Carvalho

► **To cite this version:**

Adilia Cristina Ferreira Castro Martins de Carvalho. Lecture des marges dans les oeuvres de Maria Velho da Costa et Teolinda Gersão. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2010. Français. NNT : 2010PA030032 . tel-00978569

HAL Id: tel-00978569

<https://theses.hal.science/tel-00978569v1>

Submitted on 17 Apr 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Universidade Nova de Lisboa

Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3
Ecole doctorale Europe latine et Amérique latine - 122

Thèse de Doctorat

Doutoramento

Études du monde lusophone

em Estudos Portugueses especialidade
de Literatura Comparada

Adília Cristina Ferreira Castro MARTINS DE CARVALHO

**Leitura das margens nas obras de
Maria Velho da Costa e Teolinda Gersão**

**Lecture des marges dans les œuvres de
Maria Velho da Costa et Teolinda Gersão**

Tome/Vol. 1

Directrices de Recherche / Orientadoras

Mme. le Professeur Catherine DUMAS
Professora Doutora Isabel ALLEGRO DE MAGALHÃES

Date de soutenance / Data de defesa
16 mars 2010 / 16 de Março de 2010

Jury/Júri

Mme. Isabel ALLEGRO DE MAGALHÃES	Professora Doutora, Universidade Nova de Lisboa
Mme. Ana Luísa AMARAL	Professora Doutora, Universidade do Porto
Mme. Maria Graciete BESSE	Professeur, Université de Paris IV - Sorbonne
Mme. Catherine DUMAS	Professeur, Université de Paris III - Sorbonne Nouvelle
M. Daniel-Henri PAGEAUX	Professeur émérite, Université de Paris III - Sorbonne Nouvelle

Em memória do meu único e querido irmão,
Manuel António,
por quem todas as águas dançam
e as árvores são.

Para o Simão, seu afilhado.

Deixo aqui, em primeiro lugar, a mais sincera gratidão às minhas orientadoras,

À Prof. Doutora Catherine Dumas pelo interesse e entusiasmo que desde o início manifestou por este estudo, o rigor exigido e um precioso encorajamento que me foi tão necessário,

e

À Prof. Doutora Isabel Allegro de Magalhães por me ter oferecido sugestões inspiradoras, apoio e conselho sempre amigáveis, o meu profundo reconhecimento.

À Fundação para a Ciência e Tecnologia pela Bolsa de Doutoramento que me foi generosamente atribuída e ao Ministério da Educação pela concessão da equiparação a bolseira que permitiu a dedicação exclusiva à realização deste projecto dirijo reconhecidos agradecimentos.

Do fundo do coração agradeço aos meus pais, Maria Arminda e Manuel Augusto pela coragem exemplar com que vivem cada dia, ao Philippe pela sua doce e divertida presença quotidiana, à Marie-France e ao Gérard pelo apoio incondicional, à Hanifa pelo cuidado e carinho diários com o Simão.

Felicito particularmente a Hélène, a Joaquina e a Sílvia pelos gestos solidários que tornaram esta empresa menos solitária, não esquecendo (claro está) todos aqueles que, de variadíssimas formas, me ajudaram a acreditar na aventura que foi a elaboração deste trabalho.

NOTA

As obras portuguesas e francesas são citadas no original, assim como todas as outras em língua estrangeira das quais não exista tradução publicada numa das referidas línguas. No caso contrário, foi de modo geral adoptada a versão francesa, escolha que obedeceu a um critério de acessibilidade pelo facto do trabalho de redacção, na sua grande parte, ter ocorrido em França.

Relativamente ao grafismo das citações, houve essencialmente o cuidado de salientar, em itálico, a obra literária de Maria Velho da Costa e de Teolinda Gersão. A citação de outros textos e entrevistas concedidas pelas Autoras tendo em conta o estatuto da voz autoral crítica na primeira pessoa é, no caso das entrevistas, assinalada e antecedida pelas respectivas iniciais M.V.C. e T.G.; estas citações, sem itálico e entre aspas, obedecem ao critério aplicado à citação de todos os outros autores.

Dada a abundância de referências às obras literárias de Maria Velho da Costa e Teolinda Gersão decidiu-se, para facilitar a leitura, assinalá-las com as seguintes abreviaturas.

Maria Velho da Costa	Abreviatura	Título da Obra
	<i>CP</i>	<i>Casas Pardas</i>
	<i>DA</i>	<i>Das Áfricas</i>
	<i>LC</i>	<i>Lugar Comum</i>
	<i>LM</i>	<i>O Livro do Meio</i>
	<i>MA</i>	<i>Missa in Albis</i>
	<i>MM</i>	<i>Maina Mendes</i>
	<i>NCP</i>	<i>Novas Cartas Portuguesas</i>
	<i>ICS</i>	<i>Irene ou o Contrato Social</i>

Teolinda Gersão	Abreviatura	Título da Obra
	<i>AP</i>	<i>A Árvore das Palavras</i>
	<i>CCC</i>	<i>A Casa da Cabeça do Cavalo</i>
	<i>CS</i>	<i>O Cavalo de Sol</i>
	<i>GC</i>	<i>Os Guarda-Chuvas Cintilantes</i>
	<i>MPC</i>	<i>A Mulher que Prendeu a Chuva e Outras Histórias</i>
	<i>PMMF</i>	<i>Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo</i>

Primeira Parte

Paisagens

1. Paisagens em <i>Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo</i>	24
1.1. O “Eu” e o mundo	30
1.2. Funções da janela	34
1.3. A mulher e o mar	37
1.4. Arquitectura e pintura ao serviço da paisagem	41
1.5. A mulher: figura com mar em fundo	48
2. A natureza africana de <i>A Árvore das Palavras</i>	52
2.1. O quintal e a natureza selvagem africana	53
2.2. Indivíduo/espaço/tempo	64
2.2.1. Da indivisibilidade do espaço	65
2.2.2. Da indivisibilidade do tempo	69
2.3. Uma inteligência mística?	78
2.4. <i>África (...) entrava dentro de nós como um bruxedo.</i>	83
2.5. A árvore	100
2.5.1. Ligações místicas	100
2.5.2. A árvore e o mundo	106
2.5.3. A árvore e a vida	107
2.6. Espaços identitários	111
2.7. Da infância à idade adulta	
Do colonialismo à independência	
Da natureza à paisagem	143
3. <i>Das Áfricas: uma (des) construção da paisagem</i>	154
3.1. Objecto e ensaio fotográficos	156
3.2. Da éfrase a uma poética do sujeito: emoção e escrita	159
3.3. Um certo olhar sobre a paisagem	164
3.3.1. A perturbação da História	167
3.3.2. Elementos da composição fotográfica	171
3.4. Vestígios de um outro olhar	179
3.5. Sujeito e paisagem: reencontros	186

Segunda Parte

Arquétipos

1. Heranças outras de Maina	194
1.1. O espaço onírico e histórico de Maina	195
1.2. Arquétipos e figuras da História	199
1.2.1. A amazona	209
1.2.2. A feiticeira	225
• O carreiro que conduz à margem	239
• O contra-poder da margem	244
• Restabelecimento do poder central	249
1.2.3. A louca	263
2. Configurações da loucura	268
2.1. Mariana – Maria – Maina	268
2.2. Ema – Maina	274
2.3. Mariana Amélia – Maina	282
2.4. Maria Velho da Costa – Maria Isaura	286
2.5. Maina e Fernando: actores da história da doença mental	293
2.5.1. O silêncio de Maina	294
• Paixão e guerra	299
• Repressão e antipsiquiatria	307
2.5.2. A palavra do varão	321
3. Filiações marginais	333
3.1. Mães e filhas	334
3.1.1. Uma educação para a aceitação social	335
• <i>Maternal Thinking</i>	336
• Da importância do exemplo de prazer	368
3.1.2. Amas de vocação inversora de poderes	378
• “Senhora escrevendo carta com sua criada”	397
• A morte das amas	408
3.2. Pais e filhas	421
3.2.1. A desconstrução de um “Édipo feminino”: o caso de Mary	423
3.2.2. Electra revisitada por Gita e Elisa	
• O mito	439
• O complexo	450
3.2.3. Pais edipianos	454

Terceira parte

Escritas e Auto-reflexão

1. Marcas de auto-reflexividade	466
1.1. Jogos de espelhos e formas de “mise en abyme”	469
1.1.1. A linguagem	470
1.1.2. A epígrafe	472
1.1.3. A personagem escritora	476
1.1.4. A metalepse	478
1.1.5. <i>O Diário</i>	482
• Miscigenação de géneros	486
1.2. Projectos de escrita	500
1.2.1. O projecto de Elisa	500
1.2.2. Vestígios auto e hetero-biográficos	505
1.2.3. O projecto da escritora do <i>Diário</i>	508
• Traços narcísicos: espelhos e fotografias	512
• Escrever para não morrer	519
1.3. <i>Os Guarda-Chuvas Cintilantes</i> : um jogo dada?	521
1.3.1. <i>Um outro lado</i>	526
1.3.2. A metáfora do jogo	529
2. Do “Eu” ao Outro: processos de individuação	532
2.1. <i>Um quarto que seja seu: a casa da escrita</i>	532
2.2. <i>Da acuidade dos sentidos: os objectos</i>	546
2.3. <i>Da legitimidade da escrita</i>	554
2.4. <i>O novo olhar que permite ver o Outro</i>	564
CONCLUSÃO	578
ÍNDICES	588
1. Índice Onomástico	589
2. Índice Temático	596
3. Índice de Obras Citadas	598
BIBLIOGRAFIAS	600
1. Maria Velho da Costa	601
2. Teolinda Gersão	615
3. Bibliografia Geral	627

INTRODUÇÃO

Este estudo resulta de uma vontade de observar em duas Autoras contemporâneas de literatura portuguesa, Maria Velho da Costa e Teolinda Gersão, a forma como as suas personagens maioritariamente femininas se movem em espaços físicos, sociais e intelectuais que se revelam marginais. O facto de ambas serem escritoras com obra amplamente reconhecida, na qual concedem uma atenção particular à margem – convertida em centro – habitada sobretudo pelas suas personagens femininas, constituiu critério de eleição. A localização dessas personagens em margens e centros, variáveis segundo os seus percursos individuais, faz da representação espacial uma coordenada importante para a sua compreensão, o que conduziu a uma análise do espaço exterior, configurado na paisagem e, do espaço interior, concretizado, sobretudo, na casa enquanto lugar privilegiado da escrita praticada pelas protagonistas. No entanto, sobrepõe-se ao eixo espacial o da marginalidade, no seu sentido, quer de local oposto a um centro – periferia à qual o ser feminino foi condenado/reenviado/limitado, (in)voluntariamente durante séculos – quer no de comportamento de “revolta”, que assume por vezes uma forma reactiva ao gesto de exclusão de que é vítima, quer ainda no que lhe foi dado por Julia Kristeva, de “refúgio do prazer”, zona de possibilidade de uma “transcendência laicizada”¹. A presente abordagem considera as margens como lugares periféricos – produtores de alteridade e de diferença – tradicionalmente desvalorizadas pelos costumes e normas predominantes no meio social. A focalização das margens povoadas pelas personagens femininas destas Autoras pretende revelar, neste estudo, zonas de um imaginário alternativo que torna a diferença uma fonte positiva de valores.

¹ “Les différents marginalismes, de sexe, d’âge, de religion, d’idéologie représentent, dans le monde moderne, ce refuge de la jouissance, une sorte de transcendance laïcisée.” Julia Kristeva, “Le temps des femmes”, in *Revue 34/44 : Cahiers de Recherche de Sciences des Textes et Documents*. N.º 5, [Hiver] 1979, p. 14.

A nossa atenção concentra-se em múltiplas formas de transgressão operadas por personagens, sobretudo femininas, que parecem tender para um projecto de ruptura com a ordem social e simbólica dominante – central – não com a mera intenção de destruir a relação de força instaurada, mas de a desconstruir. Essa desconstrução tem como objectivo desestabilizar as hierarquias e apontar para uma abordagem do real que transcenda uma lógica binária e um pensamento dualista, propondo uma concepção pluralista e polissémica do processo signficacional. Mostrar como tais personagens resistem à repressão milenar sobre elas exercida, recuperando as suas identidades através da reinvenção de práticas simbólicas que lhes permitem o acesso à subjectividade através de uma linguagem própria para as experiências do corpo e da intersubjectividade, parafraseando Julia Kristeva², é a intenção primeira que dinamiza este trabalho. Analisar configurações de paisagens, vestígios de arquétipos e reflexões sobre a escrita que assumem uma dimensão marginal periférica, revelando-se paradoxalmente como manifestações de uma busca identitária movida por uma vitalidade central desestabilizadora de dicotomias e dualismos redutores, é a razão subjacente e constante deste trabalho.

Ao promover um olhar valorativo sobre as margens, destacando-se o seu lugar predominante que transparece nos textos destas Autoras, incorre-se, involuntariamente, num sistema de oposições que tende a fechar a presente análise num pensamento dualista e hierarquizado. Apesar de não se pretender encerrar este estudo numa lógica opositiva que a utilização do termo “margem” implica – quando evoca em permanência o centro, termo que se lhe opõe – reconhece-se a necessidade de tal aparelho conceptual para nomear o que os textos destas Autoras exalam: a revalorização do que é desprezado ou considerado secundário ou acessório, a inversão das hierarquias e a instabilidade de centros e margens. Este estudo que se desenvolve num zigzaguear entre as oposições clássicas de aceitação e recusa, de identidade e diferença, de centro e margem, tece-se na dificuldade de abrir um caminho interpretativo que as ultrapasse, deparando-se com a dificuldade enunciada por Jacques Derrida³: “*écarter finalement tous les concepts philosophiques de la tradition, tout*

² Cf. *Ibidem*, p. 9.

³ “Déconstruire l’opposition, c’est d’abord, à un moment donné, renverser la hiérarchie. Négliger cette phase de renversement, c’est oublier la structure conflictuelle et subordonnée de l’opposition. (...) Cela dit – et d’autre part –, s’en tenir à cette phase, c’est encore opérer sur le terrain et à l’intérieur du système déconstruits.

en réaffirmant la nécessité de recourir à eux, au moins sous rature.”⁴ A centralidade concedida às margens nestas obras, de acordo com o que este estudo pretende mostrar, serve o projecto desconstrucionista desmanchando as oposições e invertendo o tradicional posicionamento de comando dos termos que se opõem.

A noção de paisagem, matéria da primeira parte deste estudo, articula-se com a de arquétipo, conteúdo da segunda, e a de auto-reflexividade, conteúdo da terceira, através de um terreno que lhes é comum: o de um espaço marginal, tratado respectivamente em três das suas vertentes – física, social e intelectual. Note-se que a palavra espaço é aqui utilizada pelo seu poder de metáfora – mais precisamente graças à sua capacidade de evocar uma noção que escapa – palavra instável, mas potencial, como pode ser por vezes no domínio literário o emprego de outras que lhe são afins como lugar ou errância. As paisagens configuradas nos textos *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*⁵, *A Árvore das Palavras*⁶ e *Das Áfricas*⁷ são (des)construídas pelas autoras/narradoras e personagens numa margem física relativamente ao lugar de observação por estas ocupado. A paisagem pode ser considerada como um espaço marginal na medida em que surge fisicamente como uma periferia da qual o sujeito se distancia através do olhar e da qual nunca faz parte⁸. A visão, enquanto sentido inevitável à invenção/percepção da paisagem separa irremediavelmente o sujeito que vê da extensão vista. Paradoxalmente, a subjectividade do “Eu” construtor da paisagem funde-se e reencontra-se nesse lugar por si mesmo inventado.

Os arquétipos da Amazona, da Feiticeira e da Louca dos quais procedem e nos quais se revêem algumas personagens femininas, nomeadamente aquela que dá o nome ao

Aussi faut-il, par cette écriture double, justement, stratifiée, décalée et décalante, marquer l'écart entre l'inversion qui met bas la hauteur, en déconstruit la généalogie sublimante ou idéalisante, et l'émergence irruptive d'un nouveau "concept", concept de ce qui ne se laisse plus, ne s'est jamais laissé comprendre dans le régime antérieur.” Jacques Derrida, “Positions” [entretien avec Jean-Louis Houdebine e Guy Scarpetta], in *Positions*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1972, p. 57.

⁴ Jacques Derrida, *Psyché. Invention de l'autre*. Tome II, nouvelle édition augmentée, Paris, Galilée, 2003, p. 11-12.

⁵ Teolinda Gersão, *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*. Lisboa, O Jornal, 1982.

⁶ Teolinda Gersão, *A Árvore das Palavras*. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1997.

⁷ José Afonso Furtado e Maria Velho da Costa, *Das Áfricas*. Lisboa, Difusão Cultural, 1991.

⁸ “Le lieu est ce qui m'ancre dans un espace et qui l'ordonne, tandis que le paysage suppose un déplacement hors du lieu pour mieux le contempler d'un certain point de vue. (...) Alors que je peux vivre et marcher dans un lieu, je ne peux pas marcher dans un paysage (du moins dans la langue française).” Céline Flécheux, “*La Vague est-elle un paysage ?*”, in *Le Paysage et la question du sublime*. Réunion des Musées Nationaux, 1997, p. 141.

romance *Maina Mendes*⁹, excluem-nas do círculo social, projectando-as para as suas margens, para a periferia da natureza selvagem ou do asilo psiquiátrico. Os complexos relacionamentos entre mães, pais e filhas/os, visíveis nas obras das duas escritoras e salientados em *Casas Pardas*¹⁰, ao suscitarem a revisitação psicanalítica de figuras míticas de exclusão, Édipo, Electra, Antígona, sugerem outros modelos relacionais alternativos àqueles considerados institucionalmente como “normais”, tratados no capítulo filiações marginais.

A noção de auto-reflexividade, ao incidir sobre os processos de escrita e a sua génese no seio das obras *Os Guarda-Chuvas Cintilantes*¹¹ e *Casas Pardas*, revela-se ainda como uma forma narrativa marginal que se contrapõe a uma centralidade tradicionalmente ocupada pela diegese. A reflexão crítica sobre o próprio processo de escrita no seio da obra é um lugar de margem na medida em que tende a tocar um não-dito, o inefável móbil do acto de escrever, sem o qual a obra não veria luz, mas que em si mesmo toma o lugar que deveria ser da “obra”. Verificar-se-á que a reflexão sobre o processo de escrita das Autoras projectada nas suas personagens escritoras se manifesta como um dispositivo que permite a construção/invenção de um espaço interior intimista frequentemente identificado com um outro da mesma índole, o da casa e que permite a projecção do “Eu” numa periferia de observação e auto-observação reservada a quem escreve. O espaço da escrita, nas suas duas dimensões mental, auto-reflexiva e física da casa, é marcado por uma interioridade que se revela também como uma margem ao privar, exilar o escritor do turbilhão da vida social evocada à distância. O lugar da escrita tomado como periferia é acentuado pela auto-reflexividade que coloca a questão frequentemente formulada por escritores e resumida por Virginia Woolf, a saber se o acto de escrever instaura uma ruptura e distanciamento da vida – “Ou se vive ou se escreve.”¹² – ou se esta, de facto, só se actualiza através da sua fixação

⁹ Maria Velho da Costa, *Maina Mendes*. Lisboa, Moraes Editores, 1969; ed. ut.: 4.^a ed., prefácio de Eduardo Lourenço, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2001.

¹⁰ Maria Velho da Costa, *Casas Pardas*. Lisboa, Moraes Editores, 1977; ed. ut.: 4.^a ed., prefácio de Manuel Gusmão, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1996.

¹¹ Teolinda Gersão, *Os Guarda-Chuvas Cintilantes*. Lisboa, O Jornal, 1984.

¹² Virginia Woolf, *Diário*, cit. por Maria Velho da Costa em *O Livro do Meio*. Lisboa, Editorial Caminho, 2006, p. 55.

no papel, graças à sua escrita¹³. O presente estudo da auto-reflexividade nas obras de Maria Velho da Costa e Teolinda Gersão implica uma abordagem dos textos atenta ao questionamento subjacente permanente da busca identitária do sujeito que escreve e se escreve, através da observação dos planos autor/narrador/personagem que por vezes se entrecruzam, sobretudo de forma mais legível na escrita de Maria Velho da Costa. Paisagens, arquétipos e auto-reflexividades, ao surgirem como configurações de margens, assumem uma visibilidade que lhes permite não só a sua revalorização, como a aquisição de um novo sentido imprimido pelas Autoras que assim os inventam e escrevem tornando-os centrais.

Tendo adoptado uma metodologia de tendência fenomenológica, concentrada no fenómeno que só alcança um eventual conteúdo latente através de uma escuta atenta do manifesto conduzida por um mecanismo de associações rizomáticas, a presente leitura salienta ecos, recorrências, sintomas de fixações nos textos de Maria Velho da Costa e de Teolinda Gersão. Mostrar, clarificar nas obras de ambas as Autoras redes de imagens e expressões constantes, “obsessivas” através do confronto dos diversos contextos nos textos onde frequentemente emergem erigiu-se como o horizonte para o qual se orientou esta leitura/escrita. Salientar a repetição e reprodução de motivos e “obsessões”, sobretudo nos textos de Maria Velho da Costa, visa sugerir a manifestação de uma reescrita contínua do “mesmo”. Apesar de estas reproduções surgirem como detalhes dissimulados na extensão da obra, a sua repetição revela, a nosso ver, uma importância que é corroborada pela sua emergência n’*O Livro do Meio*, obra de assumido posicionamento confessional. Não ignorando que mesmo a autobiografia pode encerrar em si uma intenção ficcional, o objectivo desta abordagem não consistiu em averiguar a veracidade dos factos, mas apenas em sublinhar as coincidências e repetições nos múltiplos textos da Autora, sendo estes de carácter assumidamente ficcional ou não. A nossa leitura baseou-se no pressuposto de que

¹³ Questão também salientada por Jean-Pierre Richard: “Pourquoi même écrire si ce n’est, comme disait Rimbaud, pour changer la vie, pour découvrir un monde où nous soyons vraiment au monde? On voit donc dans l’écriture une activité positive et créatrice à l’intérieur de laquelle certains êtres parviennent à coïncider pleinement avec eux-mêmes. L’élaboration d’une grande œuvre littéraire n’est rien d’autre en effet que la découverte d’une perspective vraie sur soi-même, la vie, les hommes. Et la littérature et une aventure d’être.” Jean-Pierre Richard, *Stendhal et Flaubert : Littérature et sensation*. Préface de Georges Poulet, Paris, Éditions du Seuil, 1954, p. 14.

toda a interpretação ou reconstrução do real é ficcional na medida em que resulta de “um sentido único” inventado – entre uma multiplicidade de possíveis – que lhe é conferido tanto pelo sujeito que a conta/escreve como por aquele que a ouve/lê: “La fiction est évidemment fiction ; la vie aussi, comme nous l’a montré Borges, est d’ordre fictif, est de notre propre fabrication.”, afirma Linda Hutcheon¹⁴.

O interesse que nos moveu foi o de detectar as múltiplas formas de dizer “o mesmo”, formas essas por vezes muito semelhantes, repetitivas mesmo, nos textos de Maria Velho da Costa independentemente de estes serem assumidos como ficcionais, confessionais ou de carácter científico, como é o caso de *Português, Trabalhador, Doente Mental*¹⁵. O móbil não foi a averiguação da coincidência do texto com o real, mas a coincidência entre as várias formas assumidas pela palavra da Autora, sintoma de “obsessões” estas sim reais, enquanto detectáveis nos textos. Este traço “obsessivo” apareceu com mais evidência nos textos de Maria Velho da Costa, precisamente por serem frequentemente identificadas passagens referentes a diversos momentos da infância, a relacionamentos entre mães e filhas e pais e filhas ou a manifestações de loucura que apresentam traços muito semelhantes. Em Teolinda Gersão, apesar de estes motivos também se manifestarem, estes assumem no seio da sua obra formas muito diferentes. À excepção de *Os Guarda-Chuvas Cintilantes: Diário*, a escrita confessional, intencionalmente ficcional ou não, encontra-se ausente na obra de Teolinda Gersão, distinguindo-a da de Maria Velho da Costa que nela deixa transparecer a intenção de diluir as fronteiras entre a arte e a vida, apesar de paradoxalmente afirmar: “A arte não é nada à vida.”¹⁶

De uma forma geral, os instrumentos teóricos foram procurados e utilizados, à medida que a leitura e consequentes questões levantadas pelos textos literários os solicitaram. Como tal, o aparelho teórico emerge, de acordo com a exigência académica, em diálogo com a nossa interpretação. No entanto, sublinha-se que o princípio metodológico primordial se baseou numa escuta atenta e acolhedora dos múltiplos sentidos dos textos destas escritoras ou pelo menos daqueles que para nós fazem sentido. Contribuíram para a presente leitura das obras destas Autoras as abordagens do espaço e suas margens levadas a

¹⁴ Linda Hutcheon, “Modes et formes du narcissisme littéraire”, in *Poétique*. N.º 29, 1977, p. 92.

¹⁵ Maria de Fátima Bivar Velho da Costa, *Português, Trabalhador, Doente Mental*. Seara Nova, Lisboa, 1976.

¹⁶ Frase recorrente nos mais recentes romances de Maria Velho da Costa. (*ICS*, 174 e *M*, 200).

cabo por múltiplos e diversos autores, que abrangem várias tendências epistemológicas fornecendo instrumentos que serão detectáveis no texto. Constituem componentes teóricas que orientaram este estudo as perspectivas que integram o aparelho crítico feminista, sobretudo aquelas frequentemente denominadas como “Crítica francesa”, na qual se incluem a escrita de Hélène Cixous, Julia Kristeva ou Luce Irigaray por pensarem a construção de uma subjectividade feminina não constringida ao falocentrismo. Desse vasto aparelho crítico recorreremos também ao pensamento de Adrienne Rich e Sara Ruddick, por realçarem a especificidade duma cultura feminina, positivamente revalorizada, na análise que fazem de temas como a maternidade e a proximidade das mulheres com a natureza, presentes em todas as ficções do *corpus* de investigação. A referida escolha prende-se com o facto de as questões fundamentais levantadas por estes “feminismos” serem intrínsecas ao ser das mulheres, logo poderem ser úteis à compreensão das personagens femininas que dominam nestes romances de autoria feminina. Não ignorando a teoria *Queer* na sua proposta de desestabilização de centros e margens, a presente interpretação das obras de Maria Velho da Costa e Teolinda Gersão recorre, sobretudo, aos pensamentos Derrideano e Foucauldiano, fontes inspiradoras dessa teoria.

Note-se que a questão de averiguar nestas Autoras a emergência de uma escrita feminina não orientou particularmente este estudo. Em contrapartida, a forma, tão sedutora quanto diversa, como estas escritoras mulheres descrevem e inventam os seres de sexo feminino, contribuindo assim para a construção de uma identidade múltipla em curso, constituiu critério na selecção do *corpus* de investigação. Face à vasta produção literária de autoras portuguesas contemporâneas no domínio da prosa de ficção, a partir da segunda metade do século XX e, sobretudo, a partir da década de 80, a escolha destas escritoras obedece a um critério de afinidade e gosto. Este critério de estética literária, claramente pessoal, baseia-se na crença profunda no afecto como instrumento epistemológico válido: “emotional involvement, even love, is an intellectual resource for the understanding, not an impediment to its operations.”¹⁷ Esta escolha é no entanto apoiada, pelo que a crítica, a atribuição de prémios, o interesse do público leitor, sobretudo nos últimos anos, indicou

¹⁷ Donna Perry, “Procne’s song: the task of feminist literary criticism”, in *Gender/Body/Knowledge: Feminist Reconstructions of Being and Knowing*. Edited by Alison Jaggar e Susan R., New Brunswick and London, Rutgers University Press, 1989, p. 300.

como obra significativa¹⁸. Durante estes anos de estudo, foi permanentemente formulada a questão da legitimidade de um trabalho influenciado por uma emoção permeável ao discurso das Autoras e dirigido a uma instituição académica erigida sobre um código racional, de pendor operatório¹⁹. No entanto, da aceitação da convivência de risco com tal questão, da vertente intuitiva que dinamizou o questionamento dos textos de Maria Velho da Costa e Teolinda Gersão brotou uma reconstrução destes universos, dotada de uma inteligibilidade única, porque nossa. Foi assim trilhado um caminho de “libertação” gnoseológica semelhante ao sugerido por Hélène Cixous:

“[...] il s’agit de faire le saut. Passer du royaume de la logique à celui de l’évidence vivante. Perdre l’assurance pour gagner la vérité. D’un coup. Le truc de la foi. Le truc : la chose dont on ne trouve pas le nom. [...] Un des premiers savoir-vivre est celui qui consiste à *savoir ne pas savoir*, non pas à ne pas savoir, mais à savoir ne pas savoir, à ne pas se laisser enfermer dans un savoir, à savoir plus et moins que ce que l’on sait, à savoir ne pas comprendre, sans jamais se situer en deçà. Il ne s’agit pas de n’avoir rien compris, mais de ne pas se laisser enfermer dans la compréhension.”²⁰

Se numa primeira abordagem de duas palavras tão diferentes como a de Maria Velho da Costa e a de Teolinda Gersão nos deparamos com o buraco negro e angustiante da legitimidade do estudo comparativo de ambas as obras, uma vez integrado o saber não saber, uma luz ilumina um caminho a trilhar entre os textos das duas escritoras.

Constituiu ainda critério de escolha a intenção de desenvolver um estudo sobre escritoras portuguesas do séc. XXI, contemporâneas, ainda vivas, mas cuja individualidade literária e respectivos universos temáticos e estilísticos, pela sua riqueza e originalidade, já

¹⁸ Para além de ter sido galardoada com diversos prémios, ao longo da publicação das suas obras, sendo quase todas premiadas, tendo nomeadamente obtido o Prémio da Associação Portuguesa de Escritores para o melhor romance em 2000, atribuído a *Irene ou o Contrato Social*, Maria Velho da Costa mereceu em 2002 com o Prémio Camões o reconhecimento máximo no âmbito da literatura lusófona. Teolinda Gersão recebeu duas vezes o Prémio de Ficção do Pen Club pelos romances *O Silêncio* e *O Cavalo de Sol*. *A Casa da Cabeça do Cavalo* reservou-lhe o Prémio da Associação Portuguesa de Escritores, para o melhor romance, em 1996; o grande Prémio do Conto Camilo Castelo Branco também da Associação Portuguesa de Escritores foi-lhe atribuído em 2002, a *Histórias de Ver e Andar*. Recebeu ainda o prémio da crítica da Association Internationale des Critiques Littéraires pela narrativa *Os Teclados* em 1999. Teolinda Gersão mereceu também o grande reconhecimento do público ao assistir em 2008 à sexta edição, no espaço de dez anos, do romance *A Árvore das Palavras*, como referiu Pedro Mexia: “Quando um romance português chega à sexta edição numa década, isso significa que tocou numa corda sensível.” Pedro Mexia, “O preço da independência”, in *Público-Ípsilon*. Lisboa, 29.08.2008, p. 36.

¹⁹ Ao referirmos o carácter operatório pensamos na instituição académica como um lugar onde domina essencialmente, como afirma Françoise Collin, a língua do sujeito que constitui o mundo e o faz funcionar, “Langue de maîtrise et d’appropriation. Langue à prétention universelle parce qu’elle fait émerger de la complexité du sensible la solitude de l’abstraction.” Françoise Collin, “Polyglo(u)ssons”, in *Le Langage des femmes: Les Cahiers du Grif*. Coll. Complexe Poche, Bruxelles, Éditions Complexe, 1992, p. 20.

²⁰ Hélène Cixous, *L’Heure de Clarice Lispector*. Précédé de *Vivre L’Orange*. 2^{ème} éd., Paris, Éditions des Femmes, 1989, pp. 134 e 147-148

tivessem sido reconhecidos em décadas anteriores, Maria Velho da Costa desde os anos 60 e Teolinda Gersão a partir dos anos 80. Apesar de o critério cronológico de produção artística das escritoras não ter presidido à escolha do *corpus*, este não deixou de ser considerado. Assim, cada uma das obras detalhadamente estudadas surgirá numa das últimas quatro décadas do séc. XX. Será assim percorrida uma determinada produção literária feminina a partir da década de 60 em Portugal. Dois períodos serão alvo de uma especial atenção, o final da década de 60 e a de 70, com o estudo dos romances de Maria Velho da Costa publicados em 1969, *Maina Mendes* e, em 1977, *Casas Pardas* e as décadas de 80 e 90 através da análise do texto *Das Áfricas* e da criação literária de Teolinda Gersão cujas primeiras obras, nomeadamente, duas das três que aqui são estudadas, *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo* e *Os Guarda-Chuvas Cintilantes*, são tornadas públicas durante a década de 80, tendo o seu mais recente romance, *A Árvore das Palavras*, sido publicado na última década do séc. XX. Apesar de este conjunto de obras ser escrito durante os últimos quarenta anos do séc. XX, os romances situam todos a sua acção num tempo anterior à Revolução de Abril, optamos pela designação de romance por não se incluir neste conjunto o texto *Das Áfricas* e o diário ficcional *Os Guarda-Chuvas Cintilantes*, parecendo-nos a contextualização dos romances num regime ditatorial mais favorável à iluminação contrastiva entre centros e margens.

As duas primeiras partes deste estudo são substancialmente dedicadas a cada uma das Autoras. Na primeira, predomina a análise de duas obras de Teolinda Gersão marcadas pelo *topos* da paisagem, aquela que o refere no título, *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo* e *A Árvore das Palavras*, enquanto que, na segunda, predomina o universo de Maria Velho da Costa através da análise de dois romances *Maina Mendes* e *Casas Pardas*, respectivamente à luz de arquétipos e de filiações marginais. A análise do texto *Das Áfricas*, integrada na primeira parte, justifica-se por neste ser fundamental a noção de paisagem que ao ser desconstruída paradoxalmente afirma a sua função primeira de constructo social. Constituiu critério de selecção do *corpus* desta primeira parte o trabalho das Autoras sobre a questão pós-colonial – emergente de forma evidente no romance de Teolinda Gersão *A Árvore das Palavras* e no texto híbrido de Maria Velho da Costa presente nesse exemplar de uma outra

forma de arte composto pela associação de literatura e fotografia e que tem por título *Das Áfricas* – assim como a denúncia da situação política e social determinada pelo regime ditatorial Salazarista, experimentada pelas duas escritoras e referida nas três obras. Por sua vez, a justaposição da análise do romance *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*, na primeira parte deste estudo, justifica-se ainda por tematizar numa perspectiva pós-colonial a realidade política provocadora da guerra no Ultramar. O facto de ambas as Autoras tratarem fenómenos históricos (a ditadura, o 25 de Abril e o colonialismo) marcantes da sua época não constitui em si marca de originalidade, pelo contrário, revela-se como uma preocupação constante dos escritores dessa geração²¹.

No que diz respeito ao *corpus* específico da segunda parte, se a escolha de *Maina Mendes*, romance fundador da obra literária de Maria Velho da Costa, se justifica pelos arquétipos que dele emergem na nossa leitura, a escolha de *Casas Pardas* prende-se com a importância concedida nesta saga às relações familiares. A Casa de Mary, herança de pai e mãe, representativa de um patriarcado decadente e a Casa de Elisa, símbolo da sua emancipação, permitem a análise de filiações que se revelarão marginais, “pardas”.

A terceira parte, de pendor sintético, privilegia o diálogo entre dois textos que incorporam questões colocadas pelas suas personagens-escritoras. *Os Guarda-Chuvas Cintilantes* e *Casas Pardas* veiculam vozes auto-reflexivas sobre a génese de escrita. A ligação íntima de tal processo ao espaço interior que permite o seu desenvolvimento e produção, a casa, nomeadamente a de Elisa e a da escritora do *Diário*, fez apelo a uma outra palavra paradigmática, a de Marguerite Duras, que evidencia a necessidade desse espaço de intimidade para a emergência da palavra escrita.

Na primeira parte, dedicada à paisagem, procede-se a uma análise separada de cada uma das obras das duas Autoras. Na segunda parte, avança-se para um diálogo entre personagens de diferentes obras de Maria Velho da Costa que se inicia no segundo capítulo, progredindo no terceiro para uma diálogo entre vozes das duas Autoras. Por fim, na terceira

²¹ A propósito da recorrência destes temas na ficção portuguesa contemporânea, note-se a ironia com que Luísa Costa Gomes inicia o seu romance epistolar *O Pequeno Mundo* (Círculo de Leitores, 1988), apontada por Maria Graciete Besse. A narrativa começa por advertir o leitor de forma provocatória, que não encontrará nesse texto nem uma evocação do 25 de Abril, nem qualquer referência à guerra colonial, desafiando a sua capacidade de, mesmo assim, aderir à leitura da obra. Cf. Maria Graciete Besse, *Littérature portugaise*. Coll. Les écritures du Sud. Aix-en-Provence, Édisud, 2006, p. 91.

parte, de carácter sintético e conclusivo, é encenado um diálogo entre as obras das duas escritoras. Este diálogo iniciado a partir do segundo capítulo da segunda parte tem como principais intervenientes *Maina Mendes* e *Casas Pardas* de Maria Velho da Costa, *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*, *A Árvore das Palavras* e *Os Guarda-chuvas Cintilantes* de Teolinda Gersão. Independentemente da atenção pormenorizada conferida às obras do *corpus*, quando considerado oportuno, são referidos outros títulos destas escritoras. Constituiu ainda critério para a escolha das escritoras o facto de serem respectivamente Autoras de uma obra cuja totalidade que, não sendo excessivamente vasta, pode ser referida quase de forma integral num estudo desta ordem.

O que a um primeiro olhar pode parecer uma justaposição revela-se assim como um agrupamento textual cuja leitura lateral, oscilante e pendular conduz à iluminação de constantes e de convergências temáticas nas obras das duas Autoras.

Primeira parte

Paisagens

A paisagem surge na obra de Teolinda Gersão de forma inevitável, nomeadamente em *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo* e *A Árvore das Palavras*. Apesar de o tema nos surgir de forma menos destacada na obra de Maria Velho da Costa, a sua emergência em *Das Áfricas* conduziu à presente análise que visa observar neste *corpus* a forma como as diversas configurações das paisagens deixam transparecer diferentes perspectivas sobre as situações políticas e sociais da metrópole e do império colonial, antes e depois da revolução de Abril. O estudo de *Das Áfricas*, nesta primeira parte, justifica-se por ter na sua origem a paisagem africana fotografada por José Afonso Furtado (imagem denotada, mas também conotada pela perspectiva do fotógrafo) que inspira e alimenta o texto de Maria Velho da Costa, sendo assim aberta a possibilidade de confrontar a escrita das duas Autoras dedicada a um mesmo tema: a desmitificação da época colonial, a desconstrução de temas característicos da ideologia imperialista, verificando-se, no entanto, em ambos os casos a recorrência a lugares míticos dessa História. A paisagem neste texto de Maria Velho da Costa é (des)construída enquanto imagem nostálgica e pitoresca das Áfricas, à luz de uma História colectiva que marcou profundamente as individuais de acordo com o próprio testemunho da escritora que nos lega uma imagem da paisagem profundamente conotada pelos acontecimentos.

Parece-nos que Teolinda Gersão procede a uma abordagem da paisagem na qual a natureza ocupa um lugar preponderante de pendor simbólico – num sentido arquetípico associado a um inconsciente colectivo – enquanto que na produção escrita de Maria Velho da Costa, a paisagem sublinha aspectos sociais culturais e históricos que lhe são subjacentes. A paisagem surge em *Das Áfricas* configurada predominantemente pela projecção histórica, social, cultural e subjectiva do observador, do fotógrafo ou da própria escritora e não pela “objectividade” da natureza (e dos elementos naturais que compõem a paisagem), que raramente é salientada e que surge sempre ao serviço de um dizer crítico sobre uma realidade histórico-social. Por outro lado, nas obras de Teolinda Gersão, apesar de ser associada uma simbólica cultural e por vezes ideológica aos elementos naturais, a natureza parece mais visível.

Intrinsecamente ligada à noção de natureza, a paisagem é uma presença incontornável e constante na escrita de Teolinda Gersão, dando início à sua primeira obra intitulada *Liliana*, colectânea de contos, publicada em 1954²² e ao conto para crianças intitulado *História do Homem na Gaiola e do Pássaro Encarnado*, publicado em 1982²³. Curiosamente, 1982 é o ano da publicação do segundo romance da Autora, *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*²⁴, cujo título explicita e declara um interesse pelo vasto tema originário das artes plásticas, apropriado pela tradição literária. Alain Roger lembra-nos²⁵ que as paisagens são aquisições recentes: “Le mot lui-même apparaît tardivement, à la fin du XV^e s., en néerlandais (landshap), pour désigner, non pas un site naturel, mais un tableau, les premiers tableaux de paysage dans la peinture occidentale.”²⁶ Segundo vários autores, a primeira menção oficial do termo equivalente francês “paysage” consta no dicionário Latim/Francês de Robert Estienne (1549) e designa um quadro que representa uma vista campestre ou um jardim, um quadro paisagístico. Mas muito rapidamente a ideia de paisagem integra o

²² O primeiro conto que dá o título à obra começa com a seguinte frase que se refere à paisagem: O comboio desliza, veloz, através da madrugada azul: Paisagens desfilam, incansavelmente, diante dos meus olhos, num cortejo de maravilha. Teolinda Gersão, *Liliana (contos)*. Coimbra, 1954, p. 13.

²³ Era uma vez um homem que gostava de bonitas paisagens e andava à procura da paisagem mais bonita do mundo para nela construir a sua casa. Teolinda Gersão, *História do Homem na Gaiola e do Pássaro Encarnado*. Desenhos de Maria Gabriel, Lisboa, Livraria Bertrand, 1982, p. 7.

²⁴ “Título que evoca os nexos tradicionais entre a Literatura e a Pintura, dois tipos de discurso que têm sido pensados numa relação de (dis)semelhança, comparatista.

Título que ensaia a *ficção como pintura*. E que escolhe, na pintura, um *modo*: o impressionista, da Escola de Honfleur, famosa pelas suas paisagens com figuras, recusando a dimensão heróica do academismo e preferindo-lhe o quotidiano individual.” Annabela Rita, Maria de Fátima Marinho, Teolinda Gersão, *Teolinda Gersão: Retratos Provisórios, Antologia Crítica, Antologia Pessoal*. Lisboa, Roma Editora, 2006, p. 47.

²⁵ Alain Roger foi professor de estética na Universidade Blaise Pascal de Clermont-Ferrand, professor responsável pelo DEA “Jardins, paysages, territoires” na Escola de Arquitectura de Paris-La Villette e director da colecção “Pays : Paysages” das Edições Champ Vallon. Este autor desenvolve a teoria da dupla artialização da paisagem, que resume nos seguintes termos: “notre perception esthétique de la nature est toujours médiatisée par une opération artistique, que celle-ci intervienne directement sur le socle matériel ou qu’elle agisse indirectement par la production de modèles plastiques, poétiques, etc.” (“Ut pictura hortus: Introduction à l’art des jardins”, in *Mort du paysage ? Philosophie et Esthétique du Paysage*. Sous la direction de François Dagognet. Seyssel, Editions Champ Vallon, 1982. p. 96). São vários os seus contributos para o pensamento da noção de a paisagem : “Histoire d’une passion théorique ou Comment on devient un Raboliot du Paysage”, artigo integrado na obra colectiva *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, sob a direcção de Augustin Berque (Seyssel, Éditions Champ Vallon, 1994) e posteriormente na antologia dirigida por ele próprio com o título *La théorie du paysage en France* (1974-1994) (Seyssel, Champ Vallon, 1995). Alain Roger consagrou também obras inteiras às questões da paisagem. *Nus et Paysages* (Paris, Aubier 1978) e *Court traité du paysage* (Paris, Gallimard, 1997), com a qual ganhou o prémio “Ville à lire”. Este prémio foi concedido pela revista *Urbanisme* em parceria com a emissora France Culture.

²⁶ São os pintores flamengos (1400-1600) que utilizam o termo: Jan Van Eyck (1395-1441), Albert Durer (1471-1528), Joachim Patinir (1485-1524). Cf. Alain Roger, “Paysage et environnement pour une théorie de la dissociation”, in *Autoroute et Paysages, op. cit.*, p. 24.

sentido de “país” (território), “étendue de pays que le regard embrasse” (Garnier, 1573).²⁷ O título de Teolinda Gersão não deixa de evocar e resumir os elementos integrantes e essenciais que se revelam condições *sine qua non* da noção da paisagem, a natureza (o mar/o fundo/o mundo) e o indivíduo (a mulher/a figura/a personagem).

Mais primordial do que o interesse de Teolinda Gersão pela paisagem é o seu interesse pela natureza, podendo esta adoptar ou não a forma de paisagem. A transformação da natureza em paisagem procede de um olhar condicionado por modelos artísticos, culturais, afectivos ou ideológicos, decorre de um ponto vista cultural, de uma formatação do olhar sobre essa natureza. Entre as manifestações irrefutáveis da atenção prestada pela Autora à natureza, espaço no qual o indivíduo se encontra e com o qual se confronta, conta-se a matéria da sua tese de doutoramento²⁸ na qual é trabalhada a relação indivíduo-natureza na obra de Alfred Döblin. O indivíduo é ser no mundo e, no universo gersiano, ser no mundo é ser na natureza. A importância que Teolinda Gersão confere à natureza está bem patente na escolha dos títulos dos romances em análise. Os elementos naturais Mar e Terra, constantes em toda a obra desta autora, aparecem de forma fulgurante em *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo* e *A Árvore das Palavras*, ao serem referidos explícita e implicitamente nos respectivos títulos. Isabel Allegro de Magalhães, no seu artigo intitulado “Sob o signo do gato e do cavalo: narrativas de Teolinda Gersão”, releva a importância destes elementos associando-os a outros pares de opostos ligados à natureza e às metáforas do feminino, fundamentais na escrita desta Autora: “Uma oscilação, tão portuguesa, entre o mar (onde se anda à deriva) e a terra (onde se cria raiz), entre o sol e a lua, a energia humana e o fascínio por animais [e vegetais] contagia [...] o ser e as metáforas ou imagens das personagens femininas.”²⁹ Face a estas fortes presenças naturais verificar-se-ão as significações, simbologias e relações possíveis entre o elemento aquático, actualizado no mar, rios e outras formas, nomeadamente, em *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo* e o elemento terrestre,

²⁷ Ver a respeito do aparecimento da palavra paisagem o artigo de Catherine Franceschi, “Du mot paysage et de ses équivalents dans cinq langues européennes”, in *Les enjeux du paysage*. Sous la direction de Michel Collot. Bruxelles, Editions Ousia, 1997, p. 75-111. De facto, as línguas escolhidas neste estudo são seis, o francês, o inglês, o neerlandês, o alemão, o italiano e o espanhol. O português não é tido em conta.

²⁸ A tese de doutoramento de Teolinda Gersão, intitulada *Alfred Döblin: Indivíduo e Natureza*, foi publicada pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa em 1979.

²⁹ Isabel Allegro de Magalhães, “Sob o signo do gato e do cavalo”, in *Capelas Imperfeitas*. Lisboa, Livros Horizonte, 2002, p. 70.

no qual se integram o reino vegetal e o reino animal, a flora e a fauna, extremamente importantes no romance *A Árvore das Palavras*.

Ao considerarmos a paisagem a partir da sua origem etimológica francesa, “paysage”, verificamos que esta noção, derivada por sufixação de “pays” (país no sentido de região, terra, território), inclui em si mesma um dualismo de acordo com a definição de “paysage” do dicionário *Robert*, (“partie d’un pays que la nature présente à l’œil qui la regarde”) que integra a noção de território/terra/natureza e a de olhar sobre esse objecto. Ou seja, sem o lugar natural, “país” (terra), não é possível o olhar construtor, cultural do sujeito que torna o “país” (a natureza) numa paisagem. Segundo Alain Roger, uma paisagem resulta da artialização do “país” (terra, território): “un pays n’est pas, d’emblée, un paysage, [...] il y a, de l’un à l’autre toute l’élaboration de l’art. [...] Le pays, c’est, en quelque sorte le degré zéro du paysage, ce qui précède son artialisation”³⁰. Para Alain Roger a paisagem é o resultado da artialização da natureza.

Teolinda Gersão interessa-se pela paisagem enquanto “pays pas sage”³¹, através da importância que concede ao “país”, no seu duplo sentido de terra (natureza) e de nação³² (Portugal ou Moçambique, respectivamente, em *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo* e *A Árvore das Palavras*). A Autora salienta as diferentes perspectivas culturais a partir das quais o “país” pode ser formatado, transformado em paisagem. O mar, elemento da natureza privilegiado pela Autora e presente no título *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*, é neste romance símbolo do país Portugal, enquanto que em *A Árvore das Palavras* o símbolo de Moçambique é o mato metaforizado na árvore também presente no título.

Se para Alain Roger, a transformação da natureza em paisagem decorre da apropriação do olhar cultural sobre essa natureza, Michel Collot, numa atitude menos radical, não defende nem a artialização da natureza, nem o “país” (território) como grau zero da paisagem, mas sublinha a interdependência entre o “país”, o espaço natural e a paisagem,

³⁰ Alain Roger, *Court traité du paysage*. Paris, Bibliothèque des Sciences Humaines, Éditions Gallimard, 1997, p. 18.

³¹ Parafraseamos aqui o trocadilho construído por Alain Roger, a partir da origem etimológica da palavra *paysage*, que a nosso ver elucida claramente o conceito: “C’est toujours grâce à l’art que, dans nos regards, le pays sauvage devient un pays sage, un paysage.” Alain Roger, “Paysage et environnement pour une théorie de la dissociation”, in *Autoroute et Paysages*. Sous la direction de Christian Leyrit et Bernard Lassus, Editions du Demi-Cercle – Novembre, 1994., p. 25.

³² Aliás o grafismo de país entre aspas deve-se a esse duplo sentido que nem sempre ocorre na língua portuguesa, dado o significado corrente atribuído à palavra ser o de nação.

a sua percepção e/ou representação artística. Michel Collot destaca a interacção entre o sujeito e o objecto, ou seja, salienta esta relação.

Para compreender o laço entre as paisagens e a natureza de *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*, *A Árvore das Palavras* e *Das Áfricas*, torna-se necessário identificar os pontos de vista a partir dos quais paisagem e natureza são entendidas e (des)construídas. É a partir da análise do ponto de vista do sujeito e no caso literário do autor/narrador que se tentará revelar o sentido das paisagens configuradas nestes textos. O postulado adoptado para o desenvolvimento deste estudo é o de Michel Collot segundo o qual uma paisagem não é um “país” (terra/território), mas um certo modo de o ver³³: “Le paysage, ce n’est pas le pays réel, c’est le pays perçu du point de vue d’un sujet.”³⁴

³³ Cf. Michel Collot, *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*. Paris, José Corti, 2005, p.12.

³⁴ Michel Collot, “La notion de paysage dans la critique thématique”, in *Les enjeux du paysage*. Sous la direction de Michel Collot. Bruxelles, Editions Ousia, 1997, p. 193.

1. Paisagens em *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*

Antes de mergulharmos em *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*, o segundo romance de Teolinda Gersão publicado pela primeira vez em Junho de 1982, pareceu-nos importante precisar o conceito de paisagem a nível histórico e teórico de forma a iluminar as paisagens retratadas nos textos de Teolinda Gersão e Maria Velho da Costa.

De acordo com a data referida no *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, a primeira ocorrência textual da palavra “paisagem”, tem lugar em 1567, na *Crónica do felicíssimo rei D. Manuel* de Damião de Góis³⁵, sob a forma de *paugage*. Nesse mesmo dicionário, o primeiro sentido indicado de paisagem é “extensão de território que o olhar alcança num lance, vista, panorama”. Definição esta, muito próxima da que se lê no dicionário *Littre*: “Étendue d’un pays que l’on voit d’un seul aspect : il faut qu’il le soit d’un lieu assez élevé où tous les objets dispersés auparavant se rassemblent d’un seul coup d’œil.”

A palavra *paisagem* seria a apropriação portuguesa da palavra francesa *paysage*, e por conseguinte o termo *país* também teria sido forjado a partir da palavra francesa “pays”, e esta a partir do latim tardio *pagense* que derivou de *pagus*, razão pela qual Damião de Góis escreve *paugage*³⁶.

Partindo da origem etimológica da palavra paisagem derivada por sufixação de *país*, somos confrontados com a dualidade “país” (terra/território/natureza) paisagem. A paisagem teria sido, como o sublinha Alain Roger, uma invenção pictórica do séc. XV, tendo primeiro existido no domínio artístico antes de se ter entranhado no olhar generalizado. O que leva o autor a afirmar: “il n’y a pas, à strictement parler, «de paysage naturel», puisque le paysage

³⁵ A utilização da palavra pelo humanista português não é surpreendente, visto os contactos que este manteve em Anvers (onde viveu de 1521-1533) com pintores flamengos, entre outros Quentin Metsys (Louvain, 1465-1530), o pintor flamengo mais apreciado em Portugal na época que pintou para Damião de Góis (1502-1574) uma *Crucifixion* e uma *Vierge en pleurs à côté de la croix*. Quentin Metsys trabalhou com Joachim Patinir (1485-1524), considerado geralmente pelos historiadores como o primeiro “paisagista” ocidental. Cf. Alain Roger, *Court Traité du Paysage*, op. cit., p. 76-79.

³⁶ “Has figuras destas images todas trouxe Fernam Perez d’Andrade, pintadas em panos de paugage, & aruoredos quasi do mesmo modo que sam hos panos pintados que faze em Flandres”, IV, cap. 25, p.59. *Crónica do felicíssimo rei D. Manuel*, composta por Damião de Góis. Nova edição, conforme a primeira, anotada e prefaciada dirigida por J. M. Teixeira de Carvalho e David Lopes. Coimbra 1926. Citado por José Pedro Machado, *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. IV Vol., Lisboa, Livros Horizonte, 1977.

comme objet esthétique, suppose toujours une médiation artistique.”³⁷ Na mesma linha de pensamento, Jeanne Martinet sublinha: “La notion de paysage elle-même pourrait bien nous avoir été proposée par la vision des peintres, et l’intérêt se serait finalement porté de la représentation au modèle.”³⁸ Inspirando-se em Oscar Wilde³⁹, Alain Roger desenvolve a sua teoria da dupla artialização segundo a qual esta pode ser realizada *in situ*, consistindo em inscrever directamente o código artístico na materialidade do lugar, ou *in visu* quando esta opera sobre o olhar, fornecendo-lhe modelos histórica e culturalmente variáveis, esculpindo assim a visão⁴⁰. Alain Roger partilha com Augustin Berque⁴¹, a ideia da constituição da paisagem como resultado de uma estruturação da visão da natureza determinada por modelos culturais. Por outro lado, para Michel Collot⁴² a paisagem é sempre uma forma de perceber o “país” (território) e nunca o “país” em si mesmo⁴³. Numa perspectiva mais fenomenológica do que cartesiana, Collot acentua a interacção entre sujeito e objecto. Evitando a clausura numa posição idealista, o autor parece encontrar uma terceira via:

“Il faut se garder cependant d’interpréter [l’] artialisation comme un processus à sens unique ; s’il est vrai que l’art informe notre vision du paysage, il s’en inspire également, même s’il ne se borne pas à l’imiter. Le paysage n’est pas une simple projection des catégories du jugement et de la sensibilité, il contribue à les façonner ; il est le lieu

³⁷ Alain Roger, “Paysage et environnement pour une théorie de la dissociation”, in *Autoroute et Paysages*, *op. cit.*, p. 25.

³⁸ Jeanne Martinet, “Le paysage : signifiant et signifié”, in *Lire le paysage, lire les paysages : actes du colloque des 24 et 25 novembre 1983*. Université de Saint-Étienne, Centre Interdisciplinaire d’Etude et de Recherches sur l’Expression Contemporaine (Cierec), p. 64.

³⁹ Alain Roger confessa a sua influência: “Mon maître est Oscar Wilde, qui, dans *La Décadence du mensonge* (1890), et sous la forme d’un paradoxe – c’est la vie qui imite l’art -, réalisa avec l’humour la révolution copernicienne de l’esthétique.” Alain Roger, *Court traité du paysage*, *op. cit.*, p. 9.

⁴⁰ Cf. Alain Roger, “Paysage et environnement pour une théorie de la dissociation”, in *Autoroute et Paysages*, *op. cit.*, p. 25-26.

⁴¹ Augustin Berque, geógrafo, é director de estudos na École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris. Escreveu várias obras sobre a relação das sociedades humanas (a humanidade) com o seu ambiente (a terra) entre as quais *Le sauvage et l’artifice : Les Japonais devant la nature* (Paris, Gallimard, 1986); *Les raisons du paysage, de la Chine antique aux environnements de synthèse* (Paris, Hazan, 1995); *Être humains sur la terre : Principes d’éthique de l’écoumène* (Paris, Gallimard, 1996). É especialista do Japão, onde ensina o “fūdoron” (estudos dos meios humanos), na Universidade de Miyagi.

⁴² Michel Collot é professor de literatura francesa na Universidade de Paris III. Especialista de poesia moderna e contemporânea publicou até 2005 múltiplos ensaios consagrados à sua especialidade, nomeadamente *L’Horizon fabuleux* (Paris, Corti, 1989) e *La Matière-émotion* (Paris, PUF, 1995). Anima, desde 1995, seminários e colóquios sobre a questão da paisagem, que deram origem a várias publicações, entre outras *Les enjeux du paysage* (Bruxelles, Ousia, 1997) e *Le paysage : état des lieux*. (Bruxelles, Ousia, 2001). É ainda presidente da Associação Horizon Paysage. A revista *Nu(e)* dedicou-lhe em 2003 o seu n.º 25.

⁴³ “Le paysage n’est pas le pays, mais une certaine façon de le voir ou de le peindre comme “ensemble” perceptiblement et/ou esthétiquement organisé : il ne réside jamais seulement *in situ* mais toujours déjà aussi *in visu* et/ou *in arte*. Sa réalité n’est accessible qu’à partir d’une perception et/ou d’une représentation.” Michel Collot, *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*. Paris, José Corti, 2005, p.12.

d'une interaction à double sens entre l'esprit humain et le monde⁴⁴. En tant qu'espace perçu, le paysage est toujours-déjà une construction de la réalité, unissant indissociablement des données objectives et le point de vue d'un sujet."⁴⁵

Para podermos compreender as paisagens de *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo* haverá necessidade de identificar os diferentes pontos de vista a partir dos quais são construídas. O ponto de vista do sujeito é elemento constitutivo da paisagem, presente nas seguintes definições de dicionários franceses e portugueses “étendue du pays que l'ont peut embrasser dans son ensemble” (*Larousse*), “qu'on voit d'un seul aspect” (*Littré*), “partie d'un pays que la nature présente à l'œil qui la regarde” (*Robert*), “extensão de território que o olhar alcança num lance” (*Houaiss*), “extensão de terreno abarcado pelo campo de visão” (*Academia das Ciências de Lisboa*).

É centrando a análise no ponto de vista do sujeito que tentaremos revelar os significados das paisagens configuradas neste romance, com base na já anunciada premissa de Collot: “Le paysage (...) n'appartient pas à la réalité objective, mais à une perception toujours irréductiblement subjective.”⁴⁶ Aqui emerge o objetivo da presente leitura mostrar como em *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*, Hortense, a mulher, personagem principal e narradora, vê, “embrasse”/“alcança” e é determinada pela “extensão do território”, o Portugal de Salazar, simbolizado pelo *mar ao fundo*. *Paisagem com mar e mulher ao fundo* é “na realidade” uma paisagem – a da relação de uma mulher, representante de um povo, com o seu país – que o leitor constrói progressivamente durante a leitura do romance. As paisagens construídas pela narradora são a sua visão, representação e experiência de vida do país/mar/morte.

Teolinda Gersão anuncia na nota de introdução a propósito da citação de Le Corbusier que o seu texto resulta da organização de uma multiplicidade de vozes do *vivido*⁴⁷. À imagem de pintores da paisagem e de arquitectos que organizam e compõem os elementos

⁴⁴ Michel Collot, “Paysage et architecture dans *Les travailleurs de la mer*”, in *Paysage et Ornement*. Textes réunis par Didier Laroque et Baldine Saint-Girons, Editions Verdier, 2005, p.187.

⁴⁵ Michel Collot, “La notion de paysage dans la critique thématique”, in *Les enjeux du paysage*, op. cit., p. 194.

⁴⁶ “Le suffixe *-age*, après un radical substantif connote l'appréhension globale d'un ensemble: c'est le cas dans *feuillage* ou dans *visage* par exemple. (...) Le paysage, c'est une certaine mise en forme du pays, qui permet de le saisir comme un ensemble. Cf. Michel Collot, “La notion de paysage dans la critique thématique”, in op. cit., p. 193.

⁴⁷ *O resto do texto também não é meu. De diversos modos foi dito, gritado, sonhado, vivido por muitas pessoas, e por isso o devolvo, apenas um pouco mais organizado debaixo desta capa de papel, a quem o reconheça como coisa sua. (PMFF, 5)*

do espaço, o escritor dá uma visão do “país” comum a várias pessoas, como se tratasse de uma paisagem cujos elementos não são inventados, mas cuja configuração pertence sempre ao sujeito que a vê de acordo com o seu ponto de vista, as suas vivências, a sua história e a sua subjectividade. Hortense é pintora, o que acentua o sentido pictórico da noção de paisagem. O mar anunciado no título informa que a paisagem é uma marina, designando um subgénero pictórico da paisagem que tem o mar como tema. Vê-se na capa da 1.^a edição, ilustrando o título, a marina de João Vaz⁴⁸ intitulada “A praia”, lugar igualmente privilegiado ao longo de todo o romance.

Em “mise en abyme”, o leitor vê a personagem que observa o “país” e lho devolve “configurado”⁴⁹ pelo seu ponto de vista sob a forma de paisagem. Se na paisagem pictórica a natureza representada é o tema da obra em detrimento das figuras, já no título do romance o mar é anunciado exactamente como fundo subordinado à mulher; Teolinda Gersão realça assim a cena humana. A paisagem literária⁵⁰, mais inalcançável do que a pictórica, sugere e evoca, abrindo-se sobre o invisível, num tempo de leitura linear em oposição à apreensão global e instantânea do quadro. A memória, através do princípio da analogia, sobrepõe à paisagem descrita os lugares do vivido que se assemelham⁵¹, fazendo o leitor aceder a imagens mentais. A este propósito Françoise Chenet⁵² nota: “contrairement à la peinture, le

⁴⁸ O seu mestre, Silva Porto, bolseiro em Paris, é, juntamente com Columbano Bordalo-Pinheiro (1859-1929), um dos percussores do Naturalismo em Portugal, sendo profundamente influenciado pela escola de Barbizon e pelas marinas de Courbet. João Vaz é considerado em Portugal como um dos melhores pintores de marinas e fez parte do Grupo do Leão, fundado por Silva Porto, Columbano e José Malhoa.

⁴⁹ Segundo Michel Collot: “il n’y a pas d’un côté le paysage «réel» et de l’autre sa «figuration» le propre du paysage est de se présenter toujours-déjà comme une configuration du «pays».” Michel Collot, *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, op. cit., p. 12. Sublinhado nosso. Em contrapartida, Jeanne Martinet refere o uso corrente/familiar e a contaminação constante dos dois sentidos da paisagem tida como “real” e “figurada”: “Le rapport de *paysage* à *pays* est bien celui d’une « appréhension globale » de l’étendue du pays : et il n’est pas surprenant que soient désignés du même terme une réalité et sa représentation iconique. On dira “Voilà Pierre” aussi bien en face de la photographie de Pierre que de Pierre lui-même.” Jeanne Martinet, “Le paysage: signifiant et signifié”, in *Lire le paysage, lire les paysages* : actes du colloque des 24 et 25 novembre 1983, Université de Saint-Étienne, Centre Interdisciplinaire d’Etude et de Recherches sur l’Expression Contemporaine (CiREC), p. 62.

⁵⁰ “Les descriptions de paysages dans la littérature sont quasi inexistantes avant Jean-Jacques Rousseau, au XVIII^e siècle. Et encore, en son temps, il fait figure d’exception. Dans les trois mille pages de son journal, Casanova, qui, à la même époque, sillonne l’Europe frénétiquement, semble ne jamais jeter un coup d’œil para la fenêtre de sa berline – où il est sans doute fort occupé certes.” Mona Chollet, “Par monts et par vaux”, in www.peripheries.net/g-berque.htm 03/02/06.

⁵¹ Cf. Françoise Chenet, “Du paysage littéraire”, in *Nouveau Recueil : Revue Trimestrielle de Littérature et de Critique*, n. 36, Champ-Vallon, 1995, p. 111.

⁵² Françoise Chenet consagrou vários estudos à paisagem literária, organizou nomeadamente com Michel Collot e Baldine Saint-Girons a obra: *Paysage, état des lieux*, (Bruxelles, Editions Ousia, 2001) resultado do colóquio de Cérisy de 1999, fundou ainda com Augustin Berque e Michel Collot a associação Horizon-Paysage.

paysage en littérature n'est pas un genre à part entière, avec ses conventions et ses normes⁵³, mais plutôt une écriture qui, fortement focalisée (c'est la définition des dictionnaires), définit le rapport particulier de l'homme au monde et, littéralement, une *vision du monde*.⁵⁴ A estrutura de *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo* coloca a tónica na visão do mundo de Hortense, no ponto de vista⁵⁵ da narradora sobre o “país” (a nação) que permite apreendê-lo como uma configuração, uma paisagem. Esta intenção é ouvida na voz de um emigrante: *eu pertenço a outra paisagem, (...) não quero o país dos outros, quero dar forma ao meu país.* (PMMF, 128). Contudo, esta ênfase sobre o aspecto subjectivo da construção da paisagem não encerra Hortense numa relação de exterioridade face a um objecto, o Portugal de O.S., iniciais do ditador (Oliveira Salazar). *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo* é uma composição que revela a experiência de uma mulher em interacção com um país: “l'objet spatial est constitué par le sujet, mais aussi le sujet à son tour s'y trouve englobé par l'espace.”, escreve Michel Collot⁵⁶. A construção da paisagem implica a intervenção no país *in situ* (com a revolução de Abril) e, por conseguinte, a mudança na maneira de o ver e de o

⁵³ A construção da paisagem pictórica segue as regras da perspectiva e da composição que supõem um ponto de vista totalizador e um olhar distanciado, transformando o país num conjunto coerente. Pelo contrário, para Françoise Chenet, a paisagem literária é dada num movimento de construção /desconstrução do lugar que o quadro não é capaz de representar uma vez que este dá o resultado desse processo, o lugar configurado. Cf. Françoise Chenet, “Du paysage littéraire”, in *op. cit.*, p. 109.

⁵⁴ Françoise Chenet, “Mettre un Bonnet Rouge au Paysage ou Le moment Hugo du Paysage Littéraire”, in *Les Enjeux du Paysage, op. cit.*, p. 173.

⁵⁵ É provavelmente, devido à importância do “ponto de vista” configurador da paisagem que a civilização ocidental assiste ao desenvolvimento desta noção em simultâneo com a promoção do indivíduo e a emergência do espaço antropocêntrico, na Renascença. Collot critica a representação moderna cartesiana da extensão, fundada sob a separação da *res extensa* e *res cogitans* e agravada pela contribuição da teoria romântica da paisagem de carácter idealista que coloca a tónica sobre o aspecto subjectivo, parcial, egocêntrico da experiência do espaço e vê a paisagem como um “état de l'âme” tão querido a Amiel (como o testemunha a sua frase célebre “Tout paysage est un état d'âme” (Fragments d'un journal intime, 31 Oct., 1852)), frase célebre deste autor. Amiel nasceu em 1821 em Genebra, e escreveu *Le journal intime* entre 1841-1868. Cf. Michel Collot, “Points de vue sur la perception des paysages”, in *La Théorie du paysage en France*. Sous la direction d'Alain Roger, Seyssel, Editions Champ Vallon, 1995, p. 211. “L'esthétique romantique élargit et approfondit les résonances subjectives du paysage, qui affecte toutes les dimensions de la sensibilité, de l'imaginaire et de l'affectivité. La célèbre formule d'Amiel (...) ne doit pas être interprétée à sens unique ; elle n'exprime pas seulement la projection des sentiments sur le monde, mais aussi le retentissement de ce dernier dans la conscience du sujet.” Michel Collot, “Le paysage dans la critique thématique”, in *op. cit.* p. 194.

⁵⁶ “Le paysage n'est pas un pur objet en face duquel le sujet pourrait se situer dans une relation d'extériorité, il se révèle dans une expérience où sujet et objet sont inséparables.” E Collot cita um extracto de *L'Œil et l'Esprit* de Merleau-Ponty: “l'espace (...) c'est un espace compté à partir de moi comme point ou degré zéro de la spatialité. Je ne le vois pas selon son enveloppe extérieure, je le vis du dedans, j'y suis englobé. A près tout le monde est autour de moi non devant moi.” Michel Collot, “Points de vue sur la perception des paysages”, in *op. cit.* p. 211-212.

representar. O romance conta a luta e a vitória da mulher, a terra⁵⁷, sobre a metáfora do poder ditatorial, o mar.

A diegese do romance, dividida em três partes, é marcada por diferentes paisagens. A primeira parte, desenvolve-se no presente, antes da revolução de Abril, no tempo da perda e do sofrimento de Hortense, do luto pelo seu marido Horácio morto pelo regime⁵⁸, e do seu filho Pedro, morto na guerra colonial de África. A possibilidade de suicídio é frequentemente sugerida e dominam as paisagens imaginárias/interiores constituídas por elementos naturais. As paisagens marítimas são transfiguradas pela imaginação.

A segunda parte, mais centrada no passado, mostra paisagens socioculturais de Portugal dos anos 50, 60, 70 como pano de fundo. As recordações reconstroem a história da personagem e de um povo, retratando a partida da emigração nos cais das estações de comboios, o adeus aos navios da morte que partem para a guerra em África, as prisões, o exílio, as festas religiosas do mês de Agosto. A estas recordações acrescentam-se quadros do *modus vivendi* na aldeia à beira-mar com as profissões sazonais de Verão, os pescadores, as suas mulheres e as suas crianças.

A terceira parte, de forma dialéctica, anuncia um futuro mais optimista, aberto pela revolução de Abril simbolizada com o nascimento da criança de Clara, a companheira de Pedro, apesar das condições trágicas do parto provocado por uma tentativa de suicídio que falha graças à vigilância atenta de Hortense.

A importância da paisagem marítima vai decrescendo ao longo do romance. As duas primeiras partes se passam no Verão, à beira-mar. O lugar não é especificado, podendo tratar-se de qualquer aldeia da costa sul portuguesa. A terceira parte, o renascimento, o amor com Gil (um velho amigo), o retorno à vida, a Lisboa, ao país, situa-se sobretudo na capital: *Um povo perdido pelo mundo reunindo os pedaços dispersos do seu corpo e voltando. Pisando outra vez a terra abandonada e agora sua, finalmente sua (PMMF, 126)*. As paisagens têm como função revelar os pontos de vista, a subjectividade de todos aqueles que estão de regresso:

⁵⁷ Retornaremos a esta metáfora, ligada ao nome de Hortense e à sua origem na p. 31.

⁵⁸ *O seu coração deixa de bater porque não suporta ser impedido de exercer a sua profissão de arquitecto e de professor. Quero o homem que eu amei e quero o meu filho (...) exijo que mos entregues outra vez agora mesmo, gritaria a O.S., ou pagarás com a tua vida a sua vida (PMMF, 117).*

a aventura de ir e de voltar. Uma paisagem alargada a outra paisagem que traz uma nova relação com a primeira. Foi de outro país que vi o meu país (...) a paisagem mudando, na janela, penhascos de granito, vales, colinas, pequenas pontes, um rio estreito, ondulando, lá em baixo, um céu mais claro, uma luz mais forte, na janela, (PMMF, 128)

O regresso da guerra, do exílio, da emigração é respectivamente simbolizado nos seguintes lugares: *O cais, o aeroporto, a estação (PMMF, 126)*. O retorno do rei⁵⁹, antes do regicídio é metáfora anacrónica do 25 de Abril e da segunda república: *rei que vai morrer, às mãos do povo. (...) o teu tempo findou, e agora é o nosso que começa (...) O.S. cairá, como um rei de palha (PMMF, 123)*. É igualmente evocado o regresso dos emigrantes, da narradora, da sua irmã exilada e de Clara que, ao sonhar com um sono definitivo como uma fuga desejada, quase parte de forma irreversível: *poderia dormir no meio de um campo, se pusesse a minha cama entre as ervas altas, num lugar quieto, para onde não houvesse nenhum caminho, aí eu poderia ficar dormindo porque não havia caminho para voltar, (PMMF, 137)*.

1.1. O “Eu” e o mundo

As paisagens subjectivas e as paisagens socioculturais descrevem dois universos em inter-relação: o íntimo e o colectivo.

Segundo Michel Collot, a palavra paisagem no seu sentido próprio reúne três componentes que reencontramos no uso metafórico efectuado pela crítica temática: o Eu, o Mundo e a constituição de um conjunto⁶⁰. E quando a componente subjectiva é dominante nomeadamente através da metáfora, o mundo exterior é sempre “visto como” uma paisagem interior. Ainda segundo este autor a modernidade parece ter renunciado a toda a forma de descrição objectiva, denunciada como ilusória, assumindo abertamente a dimensão

⁵⁹ *se levantasse a cabeça e olhasse a margem veria a mancha clara das casas, a cidade descendo alegremente das colinas, o traçado geométrico da praça aonde o iate iria atracar em breve. Veria tudo se olhasse, e não saberia que olhava pela última vez. (PMFF, 129)*

⁶⁰ Cf. Michel Collot, “Le paysage dans la critique thématique”, in *op. cit.*, p. 193-194. “Le paysage, selon la critique thématique unit étroitement une image du monde, une image du moi, et une construction de mots.” Michel Collot, “Le paysage dans la critique thématique”, in *op. cit.*, p. 192.

subjectiva de toda a paisagem literária.⁶¹ O que o leva a afirmar: “Même la description réaliste ne peut s’empêcher de le charger [le paysage/le monde] de valeurs et de significations affectives.”⁶² Teolinda Gersão (inscrita na modernidade) preenche o seu texto com múltiplas paisagens interiores, expressões da forma como a narradora sente o mundo. As paisagens enquanto expressão da percepção do mundo pela narradora manifestam o seu objectivo primeiro: sobreviver a um mar asfixiante, mortal, que a privou da sua vida íntima, ao qual se segue o de denunciar as falsas aparências de um “real” construído a partir da única grelha de leitura fornecida, desde a mais tenra idade, pela lei do poder instaurado. É evidente que Hortense, para a denunciar, se coloca do lado da oposição clandestina que anuncia a revolução e a democracia. As paisagens interiores, imaginárias, *um espaço imaginado dentro de si própria*, (PMMF, 17) são construções que ilustram as diferentes fases de uma busca identitária da narradora num meio hostil: o ambiente sócio-político e cultural de Portugal salazarista. Estas paisagens não procuram copiar fielmente a natureza numa reprodução mimética. Não se tratam de descrições, mas de composições tornadas possíveis graças a uma narradora que transborda de sentimentos e reacções face ao mundo. Estas paisagens de carácter imaginário, frequentemente compostas por elementos da natureza, carregados simbólica e culturalmente, como o testemunha o mar, têm uma forte ressonância poética e subjectiva porque são a expressão da experiência da personagem, no seu combate contra a morte (o mar mortal):

empurrar-se de rojo até ao mar, atirar-se para as ondas, mergulhar até ao fundo, submergir-se, ser de novo atirada para a praia, vomitar água e fel e sal e chorar alto, odiando o seu corpo bruto e forte e empedernido e denso que resistia à morte e resistia ao mar e aguentava sem estilhaçar-se toda a violência, toda a violência do mundo, até a morte de um filho. (PMMF, 25)

Hortense, perdida, procura a terra de origem onde possa de novo imergir as suas raízes para que a vida, *como a seiva*, possa fluir nela e de novo fazer sentido. Hortense, como o próprio nome indica, representa a terra e a vida vegetal. A tradução francesa do nome é “maraîcher”, aquele que trabalha no “marais”⁶³, na horta, o que explica a profusão de

⁶¹ Cf. *Ibidem*, p. 192.

⁶² *Ibidem*, p. 192.

⁶³ Terreno (em lugar baixo e húmido) consagrado à cultura hortícola de legumes e frutos. No bairro do “Marais” em Paris, estendiam-se, outrora, estes terrenos cultivados.

flores, plantas e árvores de fruto nos espaços que habita. Hortense é feiticeira de um reino vegetal cujo nome lembra ainda o da flor Hortênsia. Não sendo por acaso que a narradora tem um nome terreno por oposição ao mar:

Voltar as costas ao mar e encontrar a terra. Deixar o mar maninho onde nada cresce, o mar sem tempo, deserto, desolado, sem paisagens. (...) A obscura, antiga ligação entre ela e a terra. (...) Uma espécie assim de feiticeira (...) Um reino vegetal que passava pela cozinha e atravessava a cama e tinha por dentro o calor e o sol, os aromas e os frutos, e a lenta germinação das coisas. Onde a decomposição e a morte eram só mudança, superação da forma, nascimento adiado, prometido. (PMMF, 61-62)

Quanto às paisagens socioculturais ligadas ao colectivo, estas integram sobretudo elementos humanos e o resultado da sua respectiva intervenção na natureza, no meio:

os quiosques de gelados e de bebidas frescas, as tendas de madeira em que vendiam conchas, os tablados cobertos (PMMF, 34)

o circo (...) o homem de boné branco atravessando a praia com uma lata de bolacha americana a tiracolo, (...) a mulher que passava com um tabuleiro de caramelos embrulhados em papel de cor (...) a barraca dos robertos (PMMF, 37)

um bêbado saindo do lugar onde dormira (...) O mercado, o cheiro a peixe, as vendedeiras gordas (PMMF, 28)

pescadores saindo de barcos com botas altas de borracha outros dobrando redes na areia enxuta ou empilhando as bilhas furadas, com que apanhavam, polvos, ao lado de barcos pintados de amarelo e de vermelho, (PMMF, 35).

Estas paisagens, mais próximas do mundo exterior descrito, são compostas por pormenores objectivos que evocam atmosferas e situações características da sociedade portuguesa durante a ditadura, a primavera *Marcelista* e os primeiros dias da revolução de Abril, como se fossem quadros de uma memória colectiva.

A primeira questão que a personagem-narradora coloca diz respeito à relação entre a paisagem e o “país”, entre a extensão vista e o lugar. Hortense coloca a questão a saber, se sem a coordenada tempo, sem a memória, sem a experiência do local conhecido, a paisagem pode ser associada a um “país” e, por conseguinte, adquirir um significado:

Saberia onde estava (...) se perdesse subitamente todas as coordenadas do tempo, e só tivesse, como único ponto de referência, a paisagem que se via da janela? (...) O universo estava lá e as coisas permaneciam ordenadas em volta, mas como continuar a existir, se o tempo se quebrara, de repente? (PMMF, 9)

olhar todas as coisas com esforço, sem reconhecer nenhuma delas (PMMF, 13)

Céline Flécheux distingue o lugar experimentado, vivido, da paisagem nos seguintes termos: “Le lieu est ce qui m’ancre dans un espace et qui l’ordonne, tandis que le paysage suppose un déplacement hors du lieu pour mieux le contempler d’un certain point de vue.

(...) Alors que je peux vivre et marcher dans un lieu, je ne peux pas marcher dans un paysage (du moins dans la langue française).”⁶⁴ Quando a referência objectiva, concreta, a um lugar é posta em perigo, a consequência é o “dépaysement”. A paisagem parece ganhar um significado através da experiência vivida por um sujeito que existe num tempo com uma determinada história. Hortense encontra-se perdida, fora do tempo, fora da sua vida, porque esta lhe foi roubada pela morte daqueles que eram a sua vida. Hortense vive uma dor exacerbada, que a lança para outro lugar, “ailleurs”. Perdida nos sentimentos não precisa da paisagem para se evadir, se “dépayser”. Diante do quadro que é a sua janela, do que Hortense precisa é de um lugar que lhe permita situar-se no espaço real e, por conseguinte, pôr ordem na sua vida:

um espaço em branco, uma pausa, um intervalo sem sentir coisa alguma, sair de casa e olhar o mar com o olhar vazio, sem ver, fechar os olhos sentada num banco e ficar quieta, abrir os olhos outra vez e contar as barracas da praia, os guarda-sóis, os barcos ao longe, contá-los sem motivo nem finalidade e esquecer imediatamente o número encontrado (...) contar as ondas, as areias do mar, ficar assim parada à beira das coisas (PMMF, 39)

A perda da personagem no espaço, devido à angústia que a invade, é expressa por uma paisagem imaginária, em metamorfose, longe da realidade. Hortense sem ar, fora do tempo, suspensa noutra lugar, não sabe onde se encontra: *Porque lá fora não havia atmosfera. Era uma paisagem lunar, reparou melhor, olhando através da janela, apenas por alguma razão desconhecida cresciam árvores sobre a lua. § Ou era no fundo do mar que estava, se saísse a porta morreria afogada ente novelos de algas e rocha escura?(...) o ar e o tempo tinham deixado de existir. (PMMF, 10) Os nevoeiros névoas (PMMF, 31-32) e neblinas (PMMF, 14, 32) que envolvem os espaços na primeira parte exprimem a emoção intensa de cegueira e desorientação da narradora, provocada pelo seu desespero. A confusão paisagística coincide com a perda de identidade da personagem: *a paisagem familiar tornando-se de repente vaga e alargada, como se flutuasse até ao infinito e ela própria era confusa e dispersa, caminhando assim por entre vultos, como se tudo fosse ao mesmo tempo irreal e possível (PMMF, 31)*. Hortense não é capaz de organizar os elementos da paisagem porque lhe falta uma distância mínima entre si e o mundo, o “país”, necessária ao ponto de vista. Hortense encontra-se no meio da “paisagem” e como o sugere Alain Roger, a paisagem é o lugar do*

⁶⁴ Céline Flécheux, “La Vague est-elle un paysage ?”, in *Le Paysage et la question du sublime*. Réunion des Musées Nationaux, 1997, p. 141.

olhar organizado e não o lugar da existência caótica. A personagem caminha num espaço imaginário sem a distância e o recuo necessários que tornam o “pays sage”⁶⁵. *Deixara de haver um centro no seu mundo (PMMF, 32)*, por outras palavras o seu mundo era um quadro sem ponto de fuga. Hortense poderia encontrar-se numa das paisagens pintadas por Turner ou Whistler, num quadro fora do tempo, do lado da morte, errante, mas acaba por desejar o concreto, o real, o “país”, o lugar, e não a sua representação fantasmagórica. A progressão na busca identitária aniquila o elemento natural (o mar) da paisagem interior permitindo uma visão mais justa da paisagem colectiva. A narrativa desenvolve-se numa dialéctica interior/exterior cuja fronteira é marcada por janelas e portas, conforme a personagem é predominantemente determinada pela observação ou pela acção.

1.2. Funções da janela

A paisagem é delimitada pelo enquadramento da janela. A recorrência da palavra na primeira parte do romance não é anódina, sobretudo se considerarmos a frequente auto-referência à paisagem. Anne Cauquelin sublinha a função primordial da janela na construção da paisagem: “ la fenêtre, le cadre, [servent] à voir du paysage là où sans eux il n'y aurait que... la nature. Car le cadre coupe et découpe, il vaine à lui seul l'infini du monde naturel, fait reculer le trop-plein, le trop-divers. La limite qu'il pose est indispensable à la constitution du paysage comme tel.”⁶⁶ A janela é o olho da alma que permite a visão do exterior e abre o indivíduo para o mundo, mas ela é também o olho introspectivo que olha para o interior. Aliás, as janelas de *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo* abrem mais para o interior (a interioridade do sujeito) do que para o exterior, uma vez que as paisagens exteriores servem a explicitação da personagem que observa. São frequentemente as mulheres que olham pela janela aqueles que partem, inclusivamente de barco, como a avó diante da sua janela, definitivamente fechada no seu interior, “olhando” para o exterior: *ela ficou assim muito tempo à janela, de costas para a sala, como um objecto tão familiar que ninguém vê mais,*

⁶⁵ Cf. nota 31, p. 22. Expressão de Alain Roger que não hesitamos utilizar.

⁶⁶ Anne Cauquelin, *L'Invention du paysage*. Paris, P.U.F., 2000, p. 122. A janela é um instrumento que por excelência permite ver a paisagem: “La fenêtre, en ce qu'elle est là toute prête à recevoir l'image cadrée d'un paysage, est-elle l'outil paysager par excellence, l'instrument parfait de sa possibilité même. (...) L'horreur du démesuré, la sauvagerie d'une telle force irruptive de la nature conduit à ce rétrécissement autour d'objets mesurables, (...) La fenêtre, comme tout ce qui construit, rappelle l'effort de tenir le sauvage à distance, (...) [La fenêtre est un appareil] que la crainte a mis en place pour que triomphe la nature-artifice, celle que nous savons pouvoir mater (regarder).” *Ibidem*, p. 123-124.

só quando a voltaram repararam que estava morta, de pé, (PMMF, 22). Esta personagem, vista de costas, evoca o quadro de Caspar David Friedrich, *Femme à la fenêtre*, e a sua versão ulterior de Salvador Dalí.

O primeiro parágrafo do romance é uma paisagem composta com todos os elementos que a tornam um “pays sage”:

O que se via da janela: um campo com árvores dispersas, alguns telhados emergindo de onde em onde, um chão amarelo de restolho, clareiras de terra nua. Escasseava, portanto, o verde, e quando se olhava assim de longe, de dentro da casa, numa manhã de neblina, a cor das árvores na linha do horizonte, era igual à do céu, apenas ligeiramente mais escura. (PMMF, 9)

Os elementos tradicionalmente ligados à retórica da paisagem estão todos presentes: a extensão (*o que se via*), a *janela* (que permite o enquadramento), os elementos naturais (*árvores dispersas*), os elementos naturais marcados pela intervenção humana (*um chão amarelo de restolho*), a distância necessária à perspectiva e ao campo de visão, o interior de casa como metáfora do ponto de vista da subjectividade, o nevoeiro que permite o esbatimento de tons entre a terra e o céu unidos pelo horizonte incontornável⁶⁷.

Ainda numa perspectiva identitária das personagens com as paisagens, encontram-se frequentemente enquadradas por janelas (de comboios, aviões e automóveis) sob o olhar de todos os que partem, as paisagens estrangeiras. As paisagens europeias da emigração são engendradas pelo sentimento de “dépaysment”, que provém da cultura dos outros: *dias e noites correndo, através de paisagens limpas, geométricas, varridas, florestas cobertas de neve, íngremes telhados, casas todas iguais, cinzento-escuro, de onde em onde uma fronteira (...) olhar através da janela (...) Florestas, campos, árvores isoladas, cidades ao longe, arrumadas difusas* (PMMF, 127-128). Na paisagem estrangeira, os emigrantes encontram-se no exílio, no desencontro: *estamos longe de tudo, como uma peça solta que se*

⁶⁷ Céline Flécheux e Michel Collot salientam o papel do horizonte na composição da paisagem: “Souvent identifié à une ligne, (...) [l’horizon] assure la cohérence des éléments, (...) et l’impression de profondeur. Il s’impose comme une puissance de jonction organisant en unité ce qui pourrait apparaître comme disparate. (...) l’horizon permet d’établir des distinctions entre les plans, de projeter un monde organisé et d’équilibrer les charges en présence.”; “L’horizon (...) marque la limite derrière laquelle il y a un abîme; il intercède entre deux puissances: le visible ordonné et l’invisible dont le paysage constitué a exclu les éléments.” Céline Flécheux, “L’Horizon pictural comme ornement”, in *Paysage et Ornement*, op. cit., p. 133; 142. “L’horizon, auquel je me suis naguère intéressé (voir notamment *L’Horizon fabuleux*, Corti, 1988) qui est constitutif de l’espace paysager, en révèle bien la dimension subjective : c’est une ligne imaginaire (on ne la trouve reportée sur aucune carte), dont le tracé dépend à la fois de facteurs physiques (reliefs, constructions éventuelles), et du point de vue de l’observateur.” Michel Collot, “Le paysage dans la critique thématique”, in op. cit., p. 193-194.

usa enquanto é útil e se deita fora, traçam um círculo de giz à nossa volta, que não é a barreira das palavras, mas um círculo de distância e desprezo. (PMMF, 128). As paisagens das colônias em guerra dão a conhecer a natureza africana, sob o ponto de vista do homem branco:

mulheres negras passando, com panos garridos seguros debaixo dos braços, enrolados em torno da cintura, a estrada poeirenta, sem asfalto, por onde segue um jeep, paisagem deserta, embondeiros, cactos gigantescos de onde em onde, tudo despovoado, imenso, cor de pó, de areia, o sol ardendo, pequenas cubatas dispersas, búfalos por vezes em manadas, ou altos animais ao longe (...) girafas, vê-se pela primeira vez, com surpresa – o rápido crepúsculo, o sol de repente caindo abaixo do horizonte e sem transição ser noite, um outro clima, uma outra geografia, uma outra escala, sentido, dimensão das coisas, a terra vista de avião, cor de ocre, ou verde, ou pantanosa, uma terra violenta, deslumbrante, cuja beleza pesa como um crime, (PMMF, 49)

Estas paisagens constituem pretexto para a reflexão sobre a tentativa falhada do domínio da cultura branca sobre a natureza/terra/corpo negros: *O fim do mito da supremacia branca. A sabedoria milenar de outros povos, raças, continentes. Sacudindo o invasor e reencontrando a sua própria identidade. (PMMF, 50)* Apesar da submissão da mulher/terra africana durante séculos ao falocentrismo, ao invasor branco e seus respectivos pensamento e vontade, os povos africanos acabam por recuperar a sua identidade, libertados da cultura do “Outro”. *A terra resistira, pelos séculos adiante, levantara-se do chão e assumia de novo a sua imagem. Seu rosto negro, brilhante de sol. Seu corpo negro, livre, caminhando. (PMMF, 50)* As paisagens sul-americanas dos movimentos revolucionários são descritas sob a pluma de Elisa, a irmã de Hortense que, depois da sua prisão pela distribuição de panfletos subversivos, foge para a América do Sul com um companheiro de luta⁶⁸:

as cartas, no início, rápidas, abertas (...) uma cidade cabia numa carta, uma vida – nomes cheios de eco, como um fruto maduro derretendo na boca, – Mar de Prata, Paraguay, Rio Grande do Sul, (...) – paisagens desalinhas, longas estradas vazias, pequenas casas pintadas de azul, a multidão ondulante, compacta, movediça, passando a todas as horas sobre o Viaduto do Chá, um caos de cores e de cheiros andando pelas ruas, comidas pesadas, olorosas, vendidas nas esquinas, pretos velhos de louça sentados às portas das lojas de feitiços, escuras, sujas, poeirentas, rescendentes a incenso, – uma enorme violência contida a florando por detrás de todas as coisas, um país deserto e violento, superpovoado e deserto, bloqueado, cheio de deslumbramentos e de infernos, (PMMF, 118-119)

⁶⁸ *o amor rompendo rompendo com violência a tua vida (...) – fugira com um homem que conhecia mal mas subitamente amava com uma paixão desmedida e cega que meses depois terminara bruscamente (penso que não era tanto o amor de um homem como de uma ideia, escrevera-lhe num postal, do avião que a levava ao Rio) (PMMF, 119).*

Em *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*, os tempos presente e passado entrecruzam-se e os quadros da vida colectiva e pessoal misturam-se, como pedaços de vidas estilhaçadas (*PMMF*, 25), à maneira do “nouveau-roman”, como sublinha Isabel Allegro de Magalhães em *O Tempo das Mulheres*⁶⁹. Do mesmo modo, a configuração das paisagens parece também sofrer a influência dessa corrente literária que defende a impossibilidade de uma descrição fiel e exaustiva, resultando neste caso numa visão “danificada” da paisagem, cujos elementos, dispersos por diversos momentos da obra, são reunidos num jogo de ecos, repetições e variações⁷⁰. Os elementos dispersos da paisagem e da narrativa: o mar, a praia, o deserto, a terra, as árvores, o jardim, o céu, o horizonte, os cais, as cidades e as vidas individuais e colectivas são pintadas de forma labiríntica por Hortense, a narradora principal. A narradora-pintora passa da primeira à terceira ou à segunda pessoa e convoca outras vozes do romance sem qualquer aviso, cedendo o seu ponto de vista de instância narrativa ao de outras personagens como Clara, sua nora, Áurea, a professora do ensino primário, Casimira, a empregada; múltiplos pontos de vista femininos que o nome comum do título – *mulher* – reúne.

1.3. A mulher e o mar

Entre todos os elementos naturais, aquele que desempenha o papel principal é, evidentemente, o mar. A marina de João Vaz evoca as esposas, mães, irmãs de pescadores que vivem e trabalham nas praias esperando os seus homens. Hortense, a mulher revelada no romance, não pertence a este grupo, mas a sua luta contra o mar é tão, senão mais, violenta do que a desse colectivo retratado no texto. Na paisagem de João Vaz, as mulheres são dominadas pelos elementos naturais, contrariamente ao que acontece no romance onde o sujeito se torna cada vez mais dominante em relação ao fundo.

⁶⁹ Cf. Isabel Allegro de Magalhães, *O Tempo das Mulheres: A Dimensão Temporal na Escrita Feminina Contemporânea*. Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987, p. 421.

⁷⁰ Michel Collot estabelece um paralelismo entre os contributos do “Nouveau-Roman” e da pintura moderna para uma reinvenção da paisagem: “Ici, c’est la “construction” qui l’emporte sur la représentation du monde et sur l’expression du sujet. (...) on pourrait à cet égard esquisser un parallèle avec l’évolution de la peinture moderne, qui s’émancipant de la figuration, ne se détourne pas nécessairement du paysage, mais en décompose les traits constitutifs pour les recomposer selon d’autres lois que celles de la perspective et de la perception.” Cf. Michel Collot, “Le paysage dans la critique thématique”, in *op. cit.*, p. 195.

Contra uma simbólica cultural que alicerça no mar a glória nacional, neste romance, Teolinda Gersão procede à desmistificação deste símbolo utilizado pela ideologia do regime ditatorial. Toda a revolta de Hortense se concentra no mar, motivo que no romance assume uma dimensão mais ética e política do que estética, uma vez que é frequentemente suprimida a distância mínima entre sujeito (Hortense) e objecto (mar) necessária para que a emoção estética possa ter lugar. O mar, avançando em direcção a Hortense, revela-se ameaçador e angustiante, manifestando-se como elemento fundamental de uma paisagem auditiva:

com mais força o mar começara a bater contra a janela, derrubando as cristas-de-galo e as ervilhas-de-cheiro, as chagas e os junquinhos, ondas brancas batendo, empurrando os vidros (...) o vento veio do meio do mar, rodopiou em volta do farol e bateu contra a casa, empurrou a janela, quebrou a vidraça (PMMF, 10)
o mar calava sempre a sua voz para que só a dele existisse, a sua voz imensa, omnipresente, que trazia em si todas as vozes, mesmo as impossíveis, de repente na noite vinham todas bater contra a janela, (PMMF, 32).

A distância entre a mulher e o mar só tem lugar nos momentos de tréguas⁷¹ ou no fim do combate entre ambos. Uma vez vencido, o mar dará a ouvir uma outra paisagem auditiva: *Abriu a janela para deixar entrar a noite e o ruído calmo do mar (PMMF, 125)*. Ao longo da primeira parte, a narradora, no cúmulo do desespero é incapaz de ter uma visão global na qual os elementos do seu campo de visão possam ser ordenados harmoniosamente configurando um “pays sage”: *como se ela andasse num labirinto de espelhos cegos, desesperadamente à procura de uma imagem, de um norte, um marco fixo, a partir do qual ordenar o espaço (PMMF, 32)*. Doze linhas abaixo, lê-se de novo a impossibilidade da organização do espaço, em virtude da distância inexistente entre sujeito e objecto: *como se pessoas e coisas fossem peças díspares de um conjunto que ela era incapaz de colocar em ordem.(...) porque para o mar não havia distância, estava em todos os lugares unindo tudo, a noite e o dia, o norte e o sul, a terra e o céu, o real e o irreal, (PMMF, 32)*.

O título *mar ao fundo* poderia ser substituído por “morte ao fundo”, uma vez que a frase: *O Senhor do Mar é o Senhor da Morte. (PMMF, 113)* identifica o poder do mar com o de morte de O.S. Como o mar, *O. S. estava em todos os lugares e todos se tornavam por isso*

⁷¹ *O sol começava a descer, tinham certamente passado muitas horas. Olhou os barcos para gastar ainda algum tempo, deixou-se invadir pela imagem do mar e dos barcos – estava vazia, por dentro, deserta e vazia, e o mar inteiro cabia dentro dela, deixou o mar entrar pelos seus olhos, o azul escurecendo, líquido, transparente, (PMMF, 25).*

mais desertos (PMMF, 80). O poder de O. S. devora os homens desse país sujeitando-os à emigração, a uma guerra absurda ou à fome, variações do leitmotiv: Os que querem partir partirão sempre. (PMMF, 16); frase recorrente que anuncia as partidas sucessivas para a guerra, a morte e o exílio: é um país de onde os homens partiram, vão partindo em cada dia mais, a emigração e a guerra, as duas formas de ausência (PMMF, 46). Os comboios e barcos são descritos como o navio negro da morte, metonímias de um mar devorador que conduzem à perda: e o comboio parte finalmente silencioso, deslizando sem atrito sobre as linhas como um comboio sombra, um navio de sombra, sobre um mar escuro (PMMF, 16) e o navio parte finalmente, deslizando sem atrito sobre as águas, um navio de sombra sobre um mar escuro, (PMMF, 40). Uma terminologia específica para cada um dos meios de transporte, comboio e navio – linhas, trilhos, nós – mistura-se e reforça a ideia de partida para um destino de perda: O navio cinzento, também ele irreal, como um navio de sombra, subindo de um sonho angustiante, emergindo de profundas águas negras, (...) o tempo sai dos seus trilhos e enovela-se em confusos nós vertiginosos, (PMMF, 46).

A imagem do deserto é frequentemente associada ao mar, à morte, a O.S.. *a morte passando como um vento e espalhando o deserto (PMMF, 119) na vida de Hortense: as coisas oscilando, vazias, soltas, o deserto da água, o mundo deserto, sem contacto, sem mãos, sem braços, sem boca, o vazio, o vácuo (PMMF, 26). Tal como o povo, Hortense é obrigada à travessia do deserto, para sobreviver. A travessia de Hortense tem por objectivo a redescoberta de um sentido para a vida após a morte de marido e filho:*

e agora é só o vento e a areia lisa, estéril, (...), sem traços humanos, um deserto que cresce, alastra, avança, (...) a luz cegando-a, o excesso de luz, a violência do branco (...) o sol encadeando-a, não parar, não parar nunca, correr sempre, aguentar, ofegante, exausta, os olhos ardendo, a boca devorada pela sede, a fogueira por dentro, empurrar-se para a frente rompendo passagem através do ar como um braseiro, os pé queimando-se na areia, a luz como armadilha, como o lugar onde a consciência se perde, se dilui, estilhaça, (...) deixar-se cair finalmente, quando não era possível avançar mais, os olhos, a boca soterrados na areia, a sede no corpo, (PMMF, 25)

A travessia do povo paralela à da personagem reflecte uma nação sem sentido: avançando mecanicamente, um povo como uma chaga, atravessando um deserto, queimado pelo sol e devorado pela sede (PMMF, 106).

O mar com a sua voz, metáfora da censura de O.S., cala Hortense impedindo-a de existir. No princípio, a metáfora começa por ser muito subtil, mas a partir do momento em que a luta é declarada, no início da segunda parte, a sua identificação torna-se cada vez mais evidente atingindo o clímax na festa religiosa que tem lugar no final dessa segunda parte, onde o ídolo, o Senhor do Mar, é queimado. Na primeira parte, quase não há confronto porque o mar engole e domina Hortense. Esta não mantém qualquer distância ou recuo, submersa num magma indiferenciado perto do inconsciente, permitindo-se o instinto da morte⁷² que o mar (Senhor da Morte) representa:

estou no fundo do mar transparente como vidro e há uma figura que caminha no fundo do mar, arrastando como água um manto que lhe cobre a cabeça e se alarga infinitamente ao longo dos braços e tem a cor castanha do Outono, por um momento subo à tona de água e grito por ti e há tanta angústia em minha voz que tu vens de repente na minha direcção, trazido pelas ondas, estendo os braços para agarrar-te e sei que no momento em que conseguir prender-te te arrastarei comigo para o fundo do mar, sob um manto de folhas (PMMF, 13)
era tudo um magma, um mar, um labirinto branco (PMMF, 31).

É no início da segunda parte que o verdadeiro combate tem lugar, o domínio da luta é anunciado no primeiro fragmento:

Acordar de noite e lutar contra o mar. Impor, sobrepor, a minha voz à sua. Acima do seu canto o meu grito, mais alto que a sua música a minha raiva, o meu choro, a minha discordância. Atirar pedras, facas, contra o mar. Fechar contra ele todas as portas e janelas. Contra o seu infinito a minha finitude. Partir o mar como se fosse um espelho. (PMMF, 59)

No fim da segunda parte, a procissão de sofrimento que glorifica o *Senhor do Mar* transforma-se numa festa, onde o ídolo é destronado pelo milagre da descoberta do simulacro que é esse *Senhor* ao serviço do poder. O destronamento do *Senhor do Mar* veicula a dupla intenção de denunciar uma igreja manipuladora ao serviço da ideologia em vigor e de sugerir à “queda da cadeira” de Salazar:

chegam agora diante da capela, serpenteando em volta numa fita escura, sobre os ombros curvados o Senhor avança, como se caminhasse sobre um mar de povo,
mas de repente, no extremo da falésia, a imagem cai, rasga-se o pano de cetim que reveste o andor (...) era a festa da morte, gritam, mas doravante é a festa da vida, ele caiu do seu trono e somos nós agora os senhores do mar e os senhores da terra,

⁷² Nenhum poder do mundo a obrigaria a viver, se ela não quisesse, e isso era de repente uma força (PMMF, 15).

desvendámos o enigma e encontrámos a saída do seu reino, não partiremos mais porque esta terra é nossa, (PMMF, 114)

O percurso de Hortense é paralelo ao do povo, a descoberta da sua força e consequente vitória sobre o mar, enquanto símbolo de um poder patriarcal que subordina o desejo feminino, ao ser por si declarada torna-a porta-voz de um povo contra a ditadura: *e eu fui um povo perdido pela noite (...) mas agora eu encontro a minha voz, o meu corpo, as minhas mãos o meu grito o meu ódio, o direito de enfrentar-te e de medir contigo a minha força, (...) ele não tinha limite, e por isso o derrubámos, e doravante faremos nós a lei, (PMMF, 113-114)*. A voz de Hortense sobrepõe-se definitivamente à do mar ouvida anteriormente: *a voz que nenhum mar pode vencer, porque sempre de novo irrompe, (...) do fundo de todas as águas, por cada filho meu que cai nenhum outro meu filho se levanta, e a vida que eu perder ninguém ma dá, que ninguém diga nada, que ninguém diga nada, muito tempo me enganaram com palavras falsas. (PMMF, 113)* A consciência e verbalização do *Senhor do Mar* como metáfora de um outro *Senhor*, anunciada desde o início do romance pelos indícios de uma mar maléfico cujas intenções são insondáveis, é revelada no fim da segunda parte, abrindo a possibilidade da revolta e a consequente afirmação da vida – pela mulher e pelo povo – que ocorre na terceira parte.

1.4. Arquitectura e pintura ao serviço da paisagem

A pintura e a arquitectura, profissões exercidas por várias personagens, favorecem a explicitação das paisagens configuradas no romance. A arquitectura enquanto manifestação da intervenção humana na paisagem desempenha um papel fundamental neste romance⁷³. Tal importância, é anunciada a partir da nota de introdução de Teolinda Gersão na qual cita um arquitecto reconhecido internacionalmente, Le Corbusier: “Na pág. 78 a definição de arquitectura e a frase «as cidades como fruta podre... » são de Le Corbusier,” (PMMF, 5). As

⁷³ Segundo Michel Collot: “Le paysage (...) est le lieu d’une interaction à double sens entre l’esprit humain et le monde. [Et] Parmi les arts, l’architecture se prête tout particulièrement à cette interaction: ses productions prennent en effet place dans le paysage, et les plus spectaculaires d’entre elles peuvent, par leurs dimensions en égaliser les proportions.” Michel Collot, “Paysage et architecture dans *Les travailleurs de la mer*”, in *Paysage et Ornement, op. cit.*, p. 187-188.

três personagens, Horácio, Pedro e Clara que envolvem e preenchem a vida da narradora são arquitectas, ela é pintora e, quando Pedro parte para a guerra em África, ele sonha com a criança que a sua companheira Clara espera como uma futura construtora de mundos. No que diz respeito a ofícios ligados à paisagem, não falta um, há mesmo um jardineiro que num sonho de Hortense surge para as flores de laranjeira das formigas.

A arquitectura enquanto lugar de reflexão é destacada no texto de Teolinda Gersão. A ideologia da ditadura salazarista e a da oposição, que anuncia a revolução e a democracia, são duas formas diametralmente opostas de pensar a sociedade, o homem, a liberdade e o mundo. Como consequência, conduzem a paisagens necessariamente diferentes: *Projectar um bairro, uma escola, um porto, um parque, um jardim, uma casa pressupunha definir a sociedade, o homem, a liberdade, o mundo. E porque a definição de Horácio não podia ser nunca a de O. S., os seus projectos eram sempre liminarmente recusados, ou mutilados e tornados irreconhecíveis (PMMF, 76)*. Não são somente os projectos, mas também, as aulas, artigos e livros que são submetidos à censura. Apesar da sua inutilidade aparente, as reflexões de Horácio sobre a importância das manifestações artísticas de um “outro” pensamento, de uma “outra” organização de espaço, de uma luta subterrânea contra a censura incentivam Hortense a criar as suas paisagens interiores inventadas e representadas nos seus quadros: *as palavras podiam ter mais força do que as armas e as cidades serem destruídas por ideias, quem podia afirmar que só o espaço exterior era real, se era na cabeça das pessoas que o mundo começava a transformar-se. (PMMF, 55)* A definição dada por Horácio da sua própria profissão (de acordo com as palavras de Le Corbusier) está directamente relacionada com a construção da paisagem pictórica e as suas regras de composição que supõem um ponto de vista globalizante e um olhar distante que fazem do “país” um conjunto coerente⁷⁴: *– É tudo uma questão de espaço, disse ele, porque também era um inventor do mundo, distribuir, redistribuir por todos o sol e o espaço. A arquitectura é isso, ordenar os volumes sob a luz. (PMMF, 78)* O objectivo primordial de Horácio é desenhar a harmonia, elemento fundamental na organização dos elementos da paisagem: *as*

⁷⁴ Cf. Françoise Chenet, “Du paysage littéraire”, in *Nouveau Recueil: Revue Trimestrielle de Littérature et de Critique, op. cit.*, p. 109.

*suas grandes mãos flexíveis traçando no papel o espaço da harmonia (PMMF, 80)*⁷⁵. Este desejo de harmonia faz-nos pensar no poeta homónimo latino e numa outra forma mais poética de sonhar a organização do espaço que se opõe àquela subjacente à ideologia ditatorial denunciada: *O. S. (...) prometia cumular o indivíduo, distribuir por cada um o espaço da comunidade, mas era além do mais uma promessa falsa, porque esse espaço era engolido finalmente por ele próprio, (PMMF, 79-80).*

O país de O.S. manifesta-se, aos olhos de Horácio e de Hortense, como uma paisagem urbana labiríntica, opressiva, de acordo com o que é revelado na reflexão do arquitecto: *as cidades labirínticas, maníacas, (...) mecânicas opressivas, sem ar nem luz nem espaço, (...) cidades loucas, (...) como fruta podre que os pobres comeriam, (...) construídas sem plano, cidades nado-mortas, (...) sufocantes, (PMMF, 78)* e nos quadros da artista: *um labirinto escuro, viu olhando a tela, um espaço interrompido, cortado, cruzado com intersecções de outros espaços, crescia em profundidade e não terminava em lugar nenhum, um espaço bloqueado, sitiado, (PMMF, 74)*; ou ainda como uma paisagem rural absolutamente artificial e falsa, à imagem de um cenário teatral, de resto necessário às encenações religiosas das festas estivais: *O recorte nítido de estrelas prateadas balançando. O desenho preto e branco das varandas, o ângulo vermelho dos telhados. A igreja lá em cima, como se fosse de papel de cartão branco. A esta hora é tudo irreal de papel pintado. (PMMF, 59)* O labirinto, imagem comum ao pensamento do arquitecto (*as cidades labirínticas*) e à representação da artista (*labirinto escuro*), é o símbolo do espaço fechado sem saída de um país sujeito à ditadura (*um labirinto branco (PMMF, 31)*). A visão subversiva e livre da paisagem exigiria: *sabotar no papel o espaço asfixiado e egoísta de O. S. (PMMF, 79)*. Espaço onde não existia lugar para uma comunidade solidária, no qual os indivíduos viviam sozinhos, uns contra os outros. A construção da paisagem implicaria o devaneio, o desejo, a liberdade *de negar o falso universo estabelecido (PMMF, 80)*, construções e atitudes interditas pela censura. Por conseguinte, é sugerido o aparelho do estado que exercia a censura através de alusões aos métodos utilizados pela polícia política, a PIDE/DGS, cujo nome nunca é referido. A organização do espaço espelha a falta de

⁷⁵ onde (...) só existem relações de domínio e valores de troca, onde está a escala, a medida, a harmonia possível (PMMF, 79).

liberdade dos indivíduos. Estes, em guerra uns contra os outros porque em guerra com eles mesmos, vivem num espaço opressivo, fechado, que se torna claustrofóbico, de acordo com a vontade do regime: *Procurando em algum lugar a saída, o ponto de fuga, para fora do espaço de O.S. § Mas não haveria saída, ele soubera, desde o primeiro dia. E toda a luta que ele travava era de certo modo em vão. (PMMF, 76)*

A luta é de facto inútil para Horácio que morre depois de ter sido impedido de continuar a ensinar Arquitectura na faculdade, em contrapartida, Hortense acaba por ganhar a sua luta. Hortense constrói, como pintora, paisagens imaginárias inventando uma “outra” ordem possível, uma ordem anterior e original: *a mão deslizando sobre o papel riscando uma ordem anterior e antiga, inventando outra, que poderia, se ela quisesse, ser desordem pura (...) bastava querer e o que ela quisesse existiria, horizontes, montanhas, caDesas, árvores, (PMMF, 80).* E mais uma vez é o olhar do sujeito que configura a paisagem pintada. A tónica é de novo posta no “œil qui regarde”⁷⁶, uma vez que os quadros de Hortense mostram o desespero do seu olhar.

espaços mágicos, fascinantes, dir-lhe-iam parados diante das telas (...) então ela tiraria os quadros da parede e rasgá-los-ia de alto a baixo (...) e as pessoas cairiam de surpresa em queda livre, sacudidas pelo seu gesto intempestivo e bruto, agora o fascínio estaria quebrado eles ficariam perplexos, inquietos, olhando, assim os deixaria ver pelos seus olhos, ver o puro desespero com que olhava, (PMMF, 75).

Os ofícios de Horácio – arquitecto – e de Hortense – pintora – são apresentados em interdependência, como o próprio casal: sendo um a extensão do outro, o que é aliás sugerido na sílaba inicial comum aos seus nomes. Estas duas profissões partilham um vocabulário específico do paisagista do qual é expressão a procura da harmonia, das proporções, do ponto de fuga, da profundidade, da organização dos elementos no espaço, etc. Os termos associados à arquitectura e à representação pictórica são constantes: projectos, folhas, linhas, perspectiva, etc.

Ao definir o seu ofício, Hortense manifesta traços de uma auto-reflexividade que questiona o interesse da representação mimética:

Pintar era uma forma de medir a terra, uma forma de geometria. (...) A terra não só tal como é, mas tal como a transformo, através do contacto com as mãos e do corpo, através da raiva e do amor com que a transformo. (PMMF, 77)

⁷⁶ Cf. p. 22, definição de paisagem do Dicionário Robert.

Tocar com as mãos a tela branca e ir levantando a pouco e pouco a superfície, descobrindo todas as coisas submersas, deixá-las vir suavemente a si, ajudá-las a atingir a sua própria identidade, o tom exacto, havia um tom exacto que ela procurara sempre, e também uma maior profundidade e transparência, o rigor obsessivo da luz, o suave movimento dos volumes, que não existiam nunca em si próprios, mas apenas no equilíbrio das suas relações recíprocas, nas múltiplas constelações das suas formas (PMMF, 74).

Na reflexão sobre a sua pintura, Hortense explicita a relação que desenvolve com a *terra*, o seu elemento, e o “país”. A artista manifesta a consciência da sua acção transformadora sobre a *terra*, sobre o “país” que, à imagem do seu trabalho artístico, permite a emergência de uma outra identidade através da produção da obra de arte. Contrariando a dualidade modelo/representação, em interacção com a natureza, a artista constrói uma obra pictórica com uma “outra” identidade distinta da do seu eventual modelo. A produção artística permite-lhe ultrapassar as aparências para alcançar a “essência” do real. Hortense nega a exclusividade da função mimética da arte que consiste em representar *a terra tal como é*, e acrescenta-lhe a função de construir e inventar um mundo submerso que só poderá emergir através da própria arte. A personagem apresenta vestígios de auto-reflexividade que se manifestarão com mais evidência na personagem-escritora do *Diário, Os Guarda-Chuvas Cintilantes*⁷⁷. Hortense segue também o caminho da artialização no sentido que lhe é conferido por Oscar Wilde, segundo o qual, “a Vida imita a Arte muito mais do que a Arte imita a Vida”⁷⁸: *no início ela ainda não sabia, sofria apenas, copiando o modelo com desespero e sem êxito algum, porque odiava copiar e odiava o modelo, até que um dia gritara: eu farei como quiser, porque eu sei, e se se enerva tanto contra mim é porque o senhor jamais será capaz de criar coisa alguma, (PMMF, 81)*. A arte desempenha o seu papel fundamental numa área precursora de ideias que podem conduzir à mudança. A criação artística cumpre a sua função subversiva e provocadora dos aparelhos de censura e tortura: *o bico do lápis era (...) uma arma apontada contra “eles” – um lápis tão inocente (...) abalando as escolas, as casas, as cidades, até às suas fundações e alicerces (PMMF, 81)*. O *bico do lápis*, metáfora da boca que fala e reivindica, é a arma viva *frágil como um caule (PMMF, 81)*, metonímia da flor que é Hortense. O instrumento de desenho é descrito

⁷⁷ Cf. III Parte § 1. “Marcas de auto-reflexividade”.

⁷⁸ Oscar Wilde, “O Declínio da Mentira”, in *Intenções: Quatro Ensaios sobre Estética*. Trad. e posfácio de António Feijó, Lisboa, Cotovia, 1992, p. 40.

como a vida daquela que desenha. O utensílio que permite a representação da natureza confunde-se com o sujeito que a representa. A criatividade de Hortense é abafada pelo seu professor de desenho, uma outra figura da censura. *O artista frustrado que ele sempre fora* (PMMF, 81) não podia suportar o talento da sua aluna (além do mais mulher). Entre as figuras significativas da censura, encontram-se a do pai que corrobora o falocentrismo do ditador e a da professora Áurea que vigia o exercício da lei patriarcal “Deus, Pátria, Família”. A censura, antes de ser exercida pelos aparelhos do estado criados para esse efeito, é exercida pelos que rodeiam Hortense: a família e a escola.

O abandono das leis da perspectiva é preconizado pela narradora-pintora quando procura a coincidência da estrutura da sua pintura, que poderíamos designar de “paysagisme abstrait”⁷⁹, com a estrutura da narrativa: *ele [o professor de desenho] jamais entenderia que a árvore cantava, e porque não entendia mudava o traço, a cor, apagava, compunha, (...) – porquê este ar tão lúgubre, este tom tão negro (...), a falta de proporções, a ausência de perspectiva* (PMMF, 80). A perspectiva é um modo de representação que dá ao observador a ilusão da realidade das formas e das proporções a partir de um ponto de vista. A comparação entre a imagem da representação e a imagem do objecto real permite apreciar esse maior ou menor grau de ilusão. Para aceder a um grau de ilusão significativo, é necessária a medida das proporções, uma das regras da construção da paisagem estimada pela estética do “Estado Novo”, é necessária *a medida exacta das coisas* (PMMF, 80) que Hortense nunca encontra e que é a grande virtude de Áurea, a professora⁸⁰. Pois o objectivo destes agentes de educação

⁷⁹ Michel Collot sugere o paralelismo entre o paisagismo abstracto pictórico e literário, nos seguintes termos: “On a pu parler, à propos de certains artistes, de « paysagisme abstrait », et il est particulièrement intéressant d’observer les mutations du paysage pictural entre 1905 et 1915. Des peintres comme Kandinsky ou Mondrian, partis de la figuration, ont peu à peu réduit le paysage à quelques lignes essentielles librement réinterprétés et réagencés. Cette abstraction peut être lyrique comme dans les compositions de Kandinsky datant du début des années 1910, où les éléments du paysage, encore à moitié reconnaissables, sont emportés dans un mouvement qui est à la fois musical et émotionnel. C’est le cas aussi dans les paysages peints et dessinés à la fin de sa vie par Nicolas de Staël: on y retrouve la structure générale de certains sites qui les ont inspiré, mais animée d’une prodigieuse intensité sensorielle et affective par le dynamisme du trait ou la vigueur du coloris, aussi peu réaliste que possible, qui fait par exemple se heurter et s’exalter mutuellement un ciel rouge et une terre jaune. Cette manière, propre à chaque artiste ou écrivain, de reconstruire la réalité selon les lignes de force d’une sensibilité et d’un style, c’est cela que la critique thématique nomme un paysage. Il n’est pas étonnant que son domaine de prédilection soit la littérature moderne et contemporaine, et notamment celle qui, depuis le Romantisme, noue l’écriture à l’expérience sensible.” Cf. Michel Collot, “Le paysage dans la critique thématique”, in *Les enjeux du paysage, op. cit.*, p. 195-196.

⁸⁰ *sempre se segurara a si própria, medira as palavras, o tom das palavras, o tamanho dos passos, a amplitude dos gestos, do mesmo modo media com rigor a fundura do decote e altura da saia.* (PMMF, 83)

residia em educar para um olhar único: *Ensinar era sobretudo ensinar a sentir (pensar vinha por acréscimo, depois)*. (PMMF, 89)⁸¹

Se a estética é a faculdade de sentir, de perceber através dos sentidos segundo o significado da palavra grega *aisthêsis*, lemos no grande objectivo educacional de *ensinar a sentir*, uma preocupação em ensinar a ver, no caso específico ensinar a ver a paisagem. A questão da natureza e da cultura, da sensualidade e da racionalidade é ainda pensada pela ideologia do poder em termos binários e maniqueístas: *Corrigir a natureza, substituí-la por outra, adquirida [a cultura] e mais perfeita. Não deixar as crianças sentir nem pensar livremente (...) Porque acerca de tudo elas tinham sentimentos despropositados, excessivos, sem controle, que era preciso orientar para o caminho certo*. (PMMF, 89).

No entanto, Hortense resiste às convenções pictóricas, metáfora da cultura do estado. *A falta de proporções [e] a ausência de perspectiva* (PMMF, 80) são as armas com as quais Hortense afirma a natureza (o mundo) e se afasta da cultura que o regime autoritário a obriga a adquirir, exigindo as leis das proporções e da perspectiva para configurar uma paisagem aceite e desejada (a paisagem salazarista). O desenho de Hortense aparece como uma nova representação da realidade que inverte as convenções desta paisagem institucionalizada procurando uma outra leitura do mundo. Os seus quadros são janelas, fendas que rasgam um universo ilusório e que abrem para novas paisagens: *abrir uma luz, uma janela na parede dos dias, e as pessoas não ficariam mais emparedadas enquanto olhassem, um modo liberto de olhar, desnudados, transformando subitamente as coisas* (PMMF, 74). Hortense corria o risco de ser livre, de se tornar arquitecta de si mesma, de acordo com o que Horácio desejava para toda a comunidade: *porque a liberdade que ela exigia – e que era também a liberdade de duvidar e de sofrer – de algum modo punha-os a “eles” em perigo* (PMMF, 81) *entender que felicidade não é a posse de coisas mas a posse de si próprio (...) – as pessoas sendo finalmente arquitectas de si próprias*. (PMMF, 80) A paisagem alternativa de liberdade social ganha forma nos desenhos de Hortense e tende a misturar-se com as paisagens

Aurea, de carácter calculador, opondo-se à energia vital da terra que é Hortense, tenta entorpecê-la como se tivesse dons de alquimista: educar era reprimir desde a infância, obrigar a controlar o instinto, em lugar do vírus da ousadia pôr no coração das crianças o vírus da ascese. Dominar o corpo com os grilhões do espírito. Através da renúncia do corpo, transmudar misticamente em ouro a carne maléfica e corrupta. (PMMF, 89)

⁸¹ Cf. II Parte § 3.1.1. “Uma educação para a aceitação social” • “*Maternal Thinking*”, p. 367-368, a propósito desta questão do condicionamento cultural e ideológico do olhar e do pensar.

interiores – de projecção e de sonho, alimentadas pela sua força e criatividade individuais – adquirindo uma dimensão identitária, porque esses desenhos são imagens nas quais se reconhece ou não: o professor de desenho *devolvia-lhe o desenho emendado, como uma imagem em que ela não se reconhecia mais.* (PMMF, 80)

A busca identitária encontra-se intimamente ligada às possibilidades de expressão. A falta de liberdade de expressão exercida pela censura e por todos os mecanismos do poder repressivo, conduz à perda ou a crises de identidade. Gil, um amigo do casal que se tornará mais tarde o amante de Hortense, ajudando-a a redescobrir a vida, ao sofrer a tortura, recebe a sua perda de identidade:

o pavor de perder a identidade, de não serem nunca mais eles mesmos, de se transformarem em objectos, manipulados, perdidos (...) para além de um certo limite eles não poderiam resistir mais, e transformar-se-iam noutra coisa. (PMMF, 74)
(...) alguns não voltariam nunca, seriam devorados pelo terror, pela solidão e pela sombra, perderiam a força, a memória, esqueceriam quem eram, (PMMF, 75).

A força necessária à conquista e manutenção de uma identidade subversiva é combatida através de uma estratégia de terror levada a cabo pelo sistema dominante.

1.5. A mulher: figura com mar em fundo

Como numa cura psicanalítica, é através da reconstrução da sua história, dos momentos importantes da sua vida (a felicidade com Horácio na sua casa aberta, a ruptura com a casa paternal da infância e adolescência, a morte do marido e filho) e graças à capacidade de se narrar, que Hortense acaba por sobreviver. A palavra afasta-a do *pathos*, ajudando-a a reencontrar a sua identidade e um sentido possível para a sua existência. Na primeira parte, a sua dor avassaladora priva-a da palavra e do sentido, deixando-a no caos. A impossibilidade da significação, a ausência de correspondência entre significante e significado é denunciada: *Tinha havido tempo em que as palavras eram as casas das coisas (...) Mas agora as coisas tinham partido de dentro das palavras, e quando ela empurrava a sua porta as palavras eram casas vazias,* (PMMF, 15-16) *nenhuma coisa tinha agora nome* (PMMF, 31). Na segunda parte, a recuperação da palavra e a apropriação de um discurso permitem-lhe resolver o enigma e restabelecer uma nova ordem. O mal e a sua causa são

nomeados, através da catarse ígnea “o milagre” tem lugar, o povo compreende a injusta manipulação a que é submetido pela religiosidade, na sua versão judaico-cristã culpabilizadora cujo objectivo é destruir a sua confiança e capacidade de reacção: *a sua ambição não tem limite, porque nos aniquilamos ele impera e porque desistimos de viver ele se apodera da nossa força* (PMMF, 113).

A visão de conjunto, a vista panorâmica e a compreensão apenas são possíveis com uma distância suficiente entre a extensão do país/território e o olho que o alcança. Existe uma relação de proporcionalidade directa entre a distância do mar, que permite vê-lo como uma paisagem e o domínio da palavra que permite um discurso identificador deste elemento com o estado salazarista. O romance constrói-se numa progressão, num movimento de distanciamento do elemento “natural”, através da verbalização da sua simbólica. No início, a mulher é a figura humana do quadro que se confunde com o fundo, o mar. A imagem da obra de Caspar David Friedrich *O Monge à beira-mar* vem-nos “naturalmente” ao espírito: *Sua vida passada à beira-mar. (O mar era o horizonte mais próximo, e também o mais remoto, desde o começo da infância.)* (PMMF, 36) *ninguém ficou em minha vida, só o vento, o sol, o mar continuam batendo, a praia deserta, sem pegadas, vazia de pessoas, meu filho morto e o mar batendo.* (PMMF, 56) Contudo, ao traçar um percurso com momentos cheios e vazios, tendo como modelo o vaivém das vagas e das marés, no fim do romance, a personagem destaca-se desse fundo, mar mortífero, através da afirmação da vida e da conquista da sua identidade. Por via do amor, a vida irrompe nesse corpo morto, em luto, que era o de Hortense, transformando-o numa paisagem: *seu corpo longamente percorrido como uma paisagem que se reconhece e sempre de novo se descobre* (PMMF, 120). Também o amor é descrito como um “pays pas sage” onde os elementos da natureza e do corpo se misturam de forma desordenada: *equilíbrio vertiginoso e cintilante, um rio escuro, um sangue, uma cabeça, uma árvore num campo, inundada de esperma, um corpo nascendo do meu corpo, meu corpo nascendo de outro corpo rasgado, vivo, quente, aberto ao mundo.* (PMMF, 120)

As experiências do corpo são descritas como paisagens interiores que ultrapassam as leis da ordem exterior, cultural, institucionalizada, castradora. A percepção do mundo

experimentada por Hortense quando criança livre, no seu baloiço, já anunciava uma visão do corpo no espaço pouco “ordenada” mas radicalmente ancorada na vida:

O universo inteiro balançando, girando sobre a cabeça, o chão levantando-se e agarrando-se ao cimo brilhante da árvore, as folhas verdes atiradas com força contra o céu e de novo descendo, suspendendo-se nos ramos, a árvore ganhando outra vez o equilíbrio, reapoiando-se no chão, acima das raízes. A violência do céu estalando por dentro da cabeça, e outra vez o sangue refluindo, numa rápida sensação de êxtase e vertigem. (PMMF, 97)

O êxtase e a vertigem do corpo associados à natureza são anunciados desde a infância e estão presentes no momento da descoberta do amor, que permite a Hortense a consciência de uma existência interior resultante da consciência do corpo, interdita pela ideologia em vigor:

de repente seu corpo emergia da bruma e era livre, e com ele todas as palavras se soltavam, abriam as suas asas luminosas e levavam-na consigo para outras direcções multiplicadas, lábios, braços, subida, grito, e de novo o ponto de partida, o secreto ponto onde recomeça o voo, cavalo alado sobre a praia, sobre a areia, verde campo sem margem, as crinas no vento, a cabeça no vento, o corpo tremendo de pressa e de alegria, até ao último grau do cansaço (PMMF, 101)

A consciência do mundo exterior e do mundo interior é respectivamente expressa pela natureza e pelo corpo, que partilham a mesma imagem do horizonte, sendo esta representativa de uma busca identitária, como o sugere Céline Flécheux: “envisager de façon active à quelle dimension de mon être l’horizon me renvoie.”⁸² O horizonte, traço de união entre o céu e a terra, projectado sobre o corpo de Hortense pode ser interpretado como símbolo da busca identitária encarnada pela personagem. Para além do horizonte existe o que não se conhece, o que não se vê, o que não se domina, o mundo infinito de possibilidades, o sentido/significado possível, a verdade que para o ser tem necessariamente de passar pelo corpo: *Estava sozinha solta, deitada entre a terra e o céu e havia uma verdade que ela tocara com o corpo e que faria doravante parte dela. (PMMF, 25)*

Eros vence Thanatos, a pulsão da vida é mais forte do que a pulsão da morte. Hortense sobrevive e impede Clara de morrer: *arrancamos-te do fundo do mar e trazemos-te connosco para terra,§ mas por favor escolhe voltar, porque não podemos fazer nada contra a tua vontade, não é só fora de nós que é preciso mudar o universo, é também dentro de nós*

⁸² Céline Flécheux, “L’Horizon pictural comme ornement”, in *Paysage et Ornement, op. cit.*, p. 133-134.

*que está a tentação do caminho mais fácil, a voz da resignação, do desespero e da morte, (PMMF, 146). A terra, elemento de Hortense, como dizia Horácio, lugar onde de resto a conheceu⁸³, ele a encontrara num campo deserto e vago (PMMF, 71), é reencontrada no final do romance. Se o mar é no início o horizonte mais próximo da mulher, torna-se no fim do romance o horizonte mais distante. Hortense vira de facto as costas ao mar, de acordo com a sua intenção anunciada: *A casa, a praia, o mar, deixados para trás (PMMF, 125).**

A Autora retrata uma vida composta por momentos cheios e vazios, desenha um percurso inspirado pelo modelo do vaivém das ondas e das marés que conduz à libertação da personagem desse fundo marítimo, mortífero, através da conquista da sua identidade (por meio da palavra), a redescoberta do seu corpo (por meio do amor) e a afirmação da vida (pelo nascimento do seu neto).

A partir das três componentes da palavra paisagem (país, aquele que vê e conjunto) Teolinda Gersão constrói assim um romance (*Paisagem*) no qual a imagem do mundo (do país) é dominada pela componente subjectiva, a imagem do eu da narradora pintora.

2. A Natureza Africana de *A Árvore das Palavras*

É também em função do ponto de vista do sujeito que no romance *A Árvore das Palavras* a predominante natureza africana, da primeira parte, se metamorfoseia em paisagem, no fim da terceira parte. A natureza domina enquanto é percebida pela criança Gita, culturalmente “imaculada” como uma tábua rasa e se transforma em paisagem sob o olhar modificado da personagem no início da idade adulta. É ainda em função dos diferentes olhares de Amélia e Laureano – condicionados pelas respectivas histórias pessoais – sobre o mesmo território africano, que o romance mostra diversas paisagens (físicas e sociais) de Lourenço Marques. Se *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo* é um romance que configura em múltiplas paisagens a realidade política e social portuguesa do período ditatorial e da aurora da revolução de Abril, sendo nitidamente inspirado pelo carácter revolucionário dos acontecimentos (ainda recentes no início dos anos oitenta, data da publicação do romance), em contrapartida, *A Árvore das Palavras*, romance do fim da década de 90, manifesta uma grande distância e recuo relativamente à realidade sociopolítica configurada nas paisagens da ex-colónia de Moçambique durante as décadas de 40, 50 e 60 até às vésperas do processo de descolonização. No entanto, ambos os romances se referem a períodos de opressão coincidentes: o regime salazarista em Portugal e em Moçambique e os dois finalizam com o advento da liberdade: a emancipação das suas protagonistas femininas coincide, respectivamente, com a queda do regime ditatorial em Lisboa e com a descolonização em Lourenço Marques. Natureza e paisagens espelham realidades sociopolíticas diversas. Cada um destes romances finaliza anunciando o início de uma nova vida para as respectivas protagonistas, modelo/solução que também se verifica nas últimas casas de Elisa e Elvira no romance *Casas Pardas* de Maria Velho da Costa.

A importância da natureza no romance *A Árvore das Palavras* é preponderante relativamente a outras obras de Teolinda Gersão pelo carácter “selvagem” e “primitivo” que lhe é atribuído no continente africano, onde decorre a acção. A questão da paisagem, intimamente associada à da natureza, toma de novo o protagonismo neste romance que tem

como fundo a cidade de Lourenço Marques, marcada pela forte presença da natureza selvagem, atributo do continente africano, ao qual o olhar europeu é particularmente sensível. Natureza essa que não deixa de ser sugerida na *árvore* do título⁸⁴. O exterior é “naturalmente” o espaço privilegiado de um romance sobre África que começa com o elogio do quintal, como metáfora da natureza selvagem, indomável, que suga (AP, 9) o sujeito do interior e que pela sua força, presença e carácter animista se tornará também numa personagem do romance.

2.1. O quintal e a natureza selvagem africana

O primeiro lugar evocado no romance é o quintal. Desde a primeira frase não só o leitor é transportado para esse espaço, como lhe é indicado o acesso, sendo assim a coordenada espacial a primeira deste texto: *Ao quintal chegava-se através da porta estreita da cozinha.* (AP, 9) Nesta frase, a primeira do romance, encontram-se condensados os dois espaços fundamentais – o interior e o exterior – e o elemento fulcral que lhes permite a união ou a separação – a *porta*. Também o primeiro parágrafo de *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*, como foi verificado, justapõe os dois espaços através da visualização da paisagem (exterior) a partir da janela (interior). Em *A Árvore das Palavras*, apesar da evocação do interior, da cozinha, o espaço privilegiado e dominante é o exterior pois é para esse que o sujeito se dirige.

O primeiro fragmento do romance surge como um preâmbulo, uma mónada representativa de todas as linhas a partir das quais este será desenvolvido. Neste prólogo é dado o mote através do qual serão indiciadas ideias que assumirão variadas formas ao longo do romance. São assim apresentados motivos que adoptarão múltiplas variações. Desde o início, são esboçados os perfis das personagens principais, através da sua identificação a espaços precisos, determinantes dos respectivos posicionamentos ideológicos relativamente à questão colonial que qualquer romance português sobre o território africano colonizado implica. Na primeira das três partes em que se divide o romance, Gita, narradora

⁸⁴ “O título enuncia novo híbrido, de botânica, linguística e simbologia, bem diferente dos seus antecessores.” Annabela Rita, Maria de Fátima Marinho, Teolinda Gersão, *op. cit.*, p. 100.

homodiegética, conta a sua infância feliz em Lourenço Marques, *a vida era gozosa e fácil como o jogo e o sonho* (AP, 17) e identifica-se com *a Casa Preta a de Lóia* (AP, 11), a empregada negra, sua mãe de leite e espiritual, que “representa o protótipo africano”⁸⁵. *Eu pertencia à Casa Preta e ao quintal.* (AP, 11)

O quintal aparece, desde o início, como metáfora da natureza africana selvagem, a verdadeira terra dos africanos: *O quintal pertencia à Casa Preta.* (AP, 11), inspirando sentimentos apaixonados, radicais de amor ou ódio sem meios termos, *ou se era parte dele ou não era. Amélia não era. Ou não queria ser. Por isso não desistia de o domesticar.* (AP, 11), leia-se colonizar: *Quero isto varrido, dizia ela a Lóia. (...) Isso é lá no “Caniço,” insistia, sempre que queria repudiar qualquer coisa. Aqui não.* (AP, 11), resumindo assim o ascendente dos brancos sobre os negros e uma hierarquização de espaços. Amélia, mãe de Gita, “costureirinha” desadaptada nessa terra estrangeira, representa um “imaginário europeu”⁸⁶ e o medo da diferença do “outro”, que contrasta com Lóia. “Esta oposição é reforçada pela inserção de cada uma em espaços simbólicos que estruturam o universo da infância de Gita e que reproduzem as desigualdades raciais do império colonial português”⁸⁷, escreve a este propósito Teresa Tavares. É através do olhar admirativo de Amélia relativamente à classe branca dominante que a perspectiva colonialista transparece. *A Casa Branca era a de Amélia, (...) É preciso cuidado, dizia Amélia. Estar atento. Tudo parece bem à superfície, mas a cidade está cheia de contágios.* (AP, 11) A cidade, Lourenço Marques, não é nomeada, mas apenas anunciada, neste fragmento inicial, monadológico, representativo do universo do romance. Laureano, pai de Gita, é apresentado em oposição à mãe, do lado dos africanos, através do seu optimismo, do seu gosto pela vida e pelos elementos vegetais e animais. *Laureano também pertence à Casa Preta.* (AP, 13). O relacionamento feliz e sensual entre pai e filha é anunciado através de um jogo de escondidas que sublima o do amor, no qual se encontram implícitos os princípios de prazer e de morte⁸⁸.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 153.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 153.

⁸⁷ Teresa Tavares, “«Um mundo que se quebra enquanto falo»: Representações do espaço social e sexual na ficção narrativa de escritoras contemporâneas”, in *Entre Ser e Estar: Raízes Percursos e Discursos da Identidade*. Org. Maria Irene Ramalho e António Sousa Ribeiro, Porto, Afrontamento, 2002, Vol. VIII, Parte II, Cap. 9, p. 365.

⁸⁸ Cf. a propósito do relacionamento entre Laureano e Gita, 3.2.2. “Electra revisitada por Gita e Elisa” e 3.2.3. “Pais edipianos”, da IIª Parte.

Este jogo de metamorfose entre pai e filha: *jogarei um jogo contigo. (...) transformei-me num animal pequeno, escondido em passos furtivos atrás do guarda-louça. E tu deixaste de ser tu, és agora um animal grande chegando, fatalmente chegando, cada vez mais perto.* (AP, 14), recheado de tensão e *de gozo* (AP, 14), resultante de um pavor excitante: *nada me dará tanto prazer como esse instante de quase terror em que me encontras, quando ainda não és tu, nem és sequer um homem, mas o desconhecido, o animal, o monstro, entrando de repente em casa e violando a sua ordem antiga* (AP, 14), insinua um outro, sexual, cujos indícios se deixam adivinhar no prazer/terror relacionado com o homem/animal que viola e ao qual não deixam de estar associados os princípios de prazer e morte condensados na pequena morte jubilosa:

Ser encontrada é uma morte, um júbilo, o passar de um limite. Por isso eu grito, de terror, de gozo e de espanto. E então tu pegas em mim e eu sei que estou à tua mercê e que, como um animal vencedor, me poderás levar contigo, para o outro lado da floresta. Sim, esse instante é uma pequena morte jubilosa. Triunfas sobre mim e, como se me devorasses, eu desapareço nos teus braços.(...) E agora és de novo tu, de novo um homem, o homem amado desta casa. (AP, 14-15)

O homem enquanto *monstro* que viola uma *ordem antiga* da casa é uma figura temida e ambigualmente desejada, ao ser *o homem amado* daquela *casa*. Na sua obra *A Metafísica do Sexo*, Julius Evola sublinha a proximidade dos princípios de prazer e de morte, eros e thanatos:

“Leopardi diz-nos na poesia «amor e morte» que um «desejo de morte» é o primeiro efeito «do amor verdadeiro e forte». (...) o freudismo constatou no indivíduo a existência de um *Trodestrieb*, de um impulso para a morte, para a destruição, situado para além do «princípio do prazer», o único que, de início, tinha atraído a sua atenção. (...) Resta tão somente o facto confirmado de formas múltiplas da mistura das duas tendências, do elemento *libido* e do prazer, e da tendência destruidora, facto este que pode ser explicado por um substracto comum a ambos.”⁸⁹

A metamorfose das personagens em animais encontra-se subordinada a um princípio lúdico, condição do jogo de faz-de-conta que conduz Gita ao *júbilo*. A relação entre a filha e

⁸⁹ E Julius Evola apresenta ainda outro exemplo da união destes dois princípios: “D’Annunzio recorda (nas «Vergini delle Rocie») a inscrição de uma fonte («Fitaram-se já a morte e a voluptuosidade e os seus dois rostos tornaram-se num só») – inscrição esta que vem demonstrar-nos como a sabedoria antiga já tinha reconhecido este facto. Trata-se, por outro lado, da relação constante existente entre a sexualidade e a dor. (...) É também conhecido, especialmente no caso da mulher, que a linguagem íntima dos amantes emprega em várias línguas o termo «morrer» para o momento do espasmo plenamente conseguido. (...) Por outro lado a palavra «espasmo» tem igualmente uma relação específica com o sofrimento e a dor física, havendo verdade na afirmação: «A voluptuosidade é uma agonia no sentido mais estrito da palavra.»” Julius Evola, *A Metafísica do Sexo*. Trad. Elisa Teixeira Pinto, Col. Janus, Lisboa, Vega, 1993, p. 128-129.

o pai é dominada por um princípio de prazer que ganha forma através dos seus múltiplos jogos. Como é o caso de um outro que ocorre aquando dos passeios pelo porto, consistindo em adivinhar a origem dos navios e imaginar os destinos que estes levariam, possibilitando às personagens a actualização de um desejo de sonho e evasão.

A alegria da natureza, de *todas as coisas*, [que] *no quintal, dançavam, as folhas, a terra, as manchas de sol, os ramos, as árvores, as sombras*. (AP, 17), contagia os humanos que lhe são receptivos. O motivo da dança, extremamente ligado à cultura africana, recorrente ao longo do romance enquanto metáfora de vida, é também aqui anunciado para ser posteriormente desenvolvido⁹⁰. São os elementos vegetais, o pé de bananeira, o hibisco, o jacarandá e o capim que indiciam o tipo de quintal ou de paisagem e, conseqüentemente, a sua localização numa região tropical ou subtropical. Também a presença animal que desde o início é anunciada através do bafo, desígnio recorrente da atmosfera africana assim associada a uma presença mais do que animada, animal, contribui para a invenção de uma paisagem subsariana por parte do leitor. Animais selvagens como o antílope, a zebra, o paquiderme ou a quizumba localizam necessariamente a acção no continente africano.

“Natural” parece ser nessa terra a ligação intensa, de índole fusional, do indivíduo com a natureza conduzindo-o a um misticismo naturalista que facilita a metamorfose vegetal e animal, necessária ao jogo entre Gita e o pai: *Ficava-se muito tempo debaixo da árvore, encostado ao tronco, e, como eu disse, a gente transformava-se em árvore. Ou também em pássaro, embora voar fosse mais difícil. Mas ser as coisas era fácil*. (AP, 21) *Podia-se ser tudo*. (AP, 17) A natureza absorvente, envolvente e habitada por espíritos permite aos que a compreendem aceder à magia de uma vida plenamente vivida, transformando o espaço e o tempo numa unidade indivisível: *Não havia separação entre espaços, nem intervalos a separar os dias. Porque o corpo ligava a terra ao céu*. (AP, 17) *nada tinha limite nem mesmo o corpo, que crescia em todas as direcções e era grande como o mundo*. (AP, 16) *tudo estava nele e era ele* (AP, 17).

O movimento de *travelling*, do interior para o exterior, sugerido no início da primeira parte do romance, resulta de uma atracção irresistível proveniente da natureza que apela e

⁹⁰ A propósito do motivo da dança na obra destas Autoras, Cf. II Parte § 3.1.1 “Uma educação para a aceitação social” • “Da importância do exemplo de prazer”, p. 375.

inebria todos os sentidos, estendendo-se da visão ao odor e atingindo uma sensação geral por todo o corpo permeável ao calor e ao *vento morno, como um bafo de animal vivo*. (AP, 9) Dominado, manipulado por essa força da natureza marcada pela sua presença vegetal e animal, o corpo deixa-se guiar. Assiste-se, desde o primeiro parágrafo, ao elogio da natureza em simultâneo com o dos sentidos, componentes de uma outra forma de sabedoria associada ao corpo privilegiada no continente africano:

corria-se em direcção ao quintal, como se fosse sugado pela luz, cambaleava-se, transpondo a porta, porque se ficava cego por instantes, apenas o cheiro e o calor nos guiavam, nos primeiros passos – o cheiro a terra, a erva, a fruta demasiado madura – chegando até nós no vento morno, como um bafo de animal vivo (AP, 9)
o quintal crescia como uma coisa selvagem (AP, 10)

Enquanto *coisa selvagem*, o quintal opõe-se ao jardim, espaço sonhado e desejado por Amélia, pois neste há uma intenção de racionalidade, de domesticação, que no quintal é inexistente, deixando uma brecha para o caótico, para a desordem, o excesso de vida: *Mas não era um jardim, era um quintal selvagem, que assim se amava ou odiava, sem meio termo, porque não se podia competir com ele*. (AP, 11) A vertente selvagem e caótica do quintal (representativa dessa natureza africana) é salientada pela frequente comparação/identificação deste com o *mato*: *E Amélia diria, franzindo a testa: O jardim tornou-se um matagal*. (AP, 11) No jardim reside uma intenção de ordenação, de “colonização” ausente no quintal caótico, desordenado e transbordante de vida. O quintal é o espaço do ser livre, da energia que flui. Tentar domesticá-lo é ser incapaz de viver com a diferença, o inesperado e o imprevisto. O quintal, metáfora da terra do povo africano, rodeia a Casa Preta que é habitada por Lóia, a ama-empregada negra. O jardim, símbolo da natureza ordenada, controlada pela razão ocidental, pela ordem dos colonizadores, expressão da cultura do branco que tenta dominar uma natureza mais forte, indomável que o ultrapassa é o estandarte de Amélia a quem cabe a pretensão de domar a natureza, representando a intenção colonialista: *Por isso não desistia de o domesticar*. (AP, 11) Mas, desde a primeira página, a tentativa de transformar o quintal em jardim, expressão da tentativa de “civilizar” a natureza, surge como uma luta perdida: *as folhas de erva nascediça que crescia como capim e contra a qual, em dada altura, se desistia sempre de lutar* (AP, 9), prenúncio do começo da guerra

de Moçambique, tempo do fim do romance, cujo desfecho todo o leitor de cultura lusófona conhece.

É através dos sentidos permeáveis à natureza que o corpo do indivíduo acede à comunhão com o essencial e genuíno da vida. A natureza guia aquele que a escuta: *Então o primeiro ouvido abria-se e começava a ouvir o vento. E depois de muito tempo o segundo ouvido abria-se e começava a ouvir a chuva. E havia ainda muitos outros ouvidos, que escutavam o sangue a voz das coisas.* (AP, 21) Em contrapartida, o sujeito que teme o outro, que teme a entrega, ao fechar-se em si mesmo, atrofia e rejeita essa natureza animada que o assusta, como o faz Amélia: *O jardim tornou-se um matagal. E fecharia com força a janela.* (AP, 11) A acuidade dos sentidos encontra-se intimamente ligada a uma natureza luxuriante; conseqüentemente, as relações dos indivíduos com o espaço natural ou são fusionais ou de rejeição, não existindo a possibilidade de um meio-termo na relação indivíduo-natureza. A aceitação total da natureza implica a perda do indivíduo no todo e a perda é valorizada, sendo assim, à imagem das filosofias orientais baseadas no Taoísmo, considerada como uma vantagem: “On réalise le Tao⁹¹ en cultivant le calme qui en est la principale porte d’accès. On parvient au silence para la méthode de la «perte» : «Chercher la connaissance, signifie accumuler de jour en jour, chercher le Tao signifie perdre de jour en jour.», dans le *Tao te ching*, le calme est qualifié de retour à l’origine.”⁹² No entanto, nem todas as personagens como o exemplificam Amélia ou Rodrigo, o primeiro amante de Gita (que a frustra ao recusar um hipotético filho, reproduzindo as atitudes do pai, que reprovava anteriormente), atingem esta sabedoria ao serem dominadas pelo medo da diferença, formatadas por uma ideologia da mesmidade, do idêntico, do seu igual.

Essa natureza transbordante, animada como uma personagem, um animal, *suga e envolve* o indivíduo. A ideia de uma atmosfera envolvente em relação à qual é impossível manter uma distância materializa-se na natureza selvagem do quintal, que também

⁹¹ “Le Tao est ineffable, il ne peut être nommé. C’est une de ses qualités fondamentales. Au chapitre 1 du *Tao te ching*, on peut lire:

Le Tao qu’on tente de saisir n’est pas le Tao lui-même;
le nom qu’on veut lui donner n’est pas son nom adéquat. (...)

Réaliser l’unité avec le Tao est le but de tous les taoïstes. Il ne suffit pas pour cela d’avoir une connaissance rationnelle du Tao ; l’adepte doit faire un avec le Tao en réalisant lui même, l’unité, la simplicité et le vide du Tao.” *Dictionnaire de la Sagesse Orientale : Bouddhisme – Hindouisme – Taoïsme – Zen*. Traduit de l’allemand par Monique Thiollet, Paris, Éditions Robert Laffont, 1989, p. 566-567.

⁹² *Ibidem*, p. 567.

transborda da cidade: *Era um quintal selvagem, (...) Estava lá e cercava-nos, e ou se era parte dele, ou não se era.* (AP, 11) No entanto, essa sensação de envolvimento, de cerco (AP, 11, 53, 63), tantas vezes sugerida pela narradora Gita só é acessível aos seres livres que se deixam guiar pelos sentidos e pelo corpo, escutando-os prioritariamente a qualquer censura da razão. Os corpos em alerta são os que acedem à comunhão com a natureza, identificam os sons, as sensações tácteis, os sabores propostos, sendo assim arrastados para o turbilhão da vida e simultaneamente tocando o seu cerne: *Porque de repente se tinha na mão a raiz de tudo o que era vivo.* (AP, 21) A envolvimento protagonizada pela natureza que contamina a cidade simboliza a própria vida na sua dimensão mais profunda e densa que parece ser mais intensa nesse continente:

É verdade que uma certa embriaguês nos assaltava, tomava conta de nós, África entorpecia-nos, sim, entrava dentro de nós (...) a vida cercava-nos, no arrulhar da rola, no grito rouco do sapo-boi, no canto enlouquecido da cigarra. Estava lá, na polpa ácida dos frutos, no coração azedo da maçala, no recorte silencioso de bocas, patas, garras, invisíveis, estava lá e tocava-nos, doendo, com os dedos aguçados da micaia. (AP, 63-64)

A unidade e permeabilidade que se desenvolve entre o sujeito sensível, atento aos seus sentidos e a natureza resulta, muito provavelmente, do carácter anímico desta última que se verifica nas manifestações dos seus elementos (flora e fauna) e também nas virtudes mágicas de metamorfose que as personagens por ela tocadas auferem, das quais são exemplo, entre outras, as já referidas metamorfoses sob forma animal e vegetal de Gita e Laureano; e os dons de feitiçaria de Gita e Lóia.

São vários os elementos da natureza que contribuem para o despoletar da impressão geral de envolvimento provocada por uma África anímica, dos quais se destaca o mar, também apresentado no primeiro fragmento do romance, *continuo viva, como se voltasse à tona da água, do outro lado de uma onda gigantesca.* (AP, 15), e reconfigurado ao longo do seu desenvolvimento: *tudo o que agora acontecer faz parte de uma onda em que eu entrei.* (AP, 90). Terra e mar participam da mesma envolvimento: *O mato. Mergulhava-se nele como no mar. E ele envolvia-nos com a sua presença obsessiva – havia de tudo no mato, répteis, pássaros, antílopes, insectos* (AP, 63). Mar e mato são identificados através de uma imensidão semelhante; água e terra são os dois elementos representativos da natureza,

dotados da mesma força. O próprio elemento vegetal individual, a árvore que dá o título ao romance, envolve o indivíduo, tornando-o uno com a natureza: *nada tinha limite, nem mesmo o corpo, que crescia em todas as direcções e era grande como o mundo.* (AP, 16) *Entra dentro de mim, disse a árvore.* (AP, 20) *Eu te levo, disse o vento.* (AP, 20) O mato envolvente, provocando uma série de sons, sabores e sensações, aparece como um grande ser vivo animado composto por todos os seres que o habitam, constituindo uma imagem dessa África avassaladora: *Nos anos 30, o Hotel Polana estava a ser construído em pleno mato.* (AP, 55) – *e em volta do liceu, era mato* (AP, 56). As marcas da civilização colonial são verdadeiros gestos isolados no meio natural que as rodeia e submerge. A impressão de envolvimento e de cerco que resulta directamente do espaço natural, da natureza, presença subterrânea constante é também veiculada indirectamente através da cidade, vista por Gita como um ser animado, como uma personagem: *A cidade cerca-nos, com os seus muitos braços, os seus muitos círculos, nenhum dos quais nos exclui. Ninguém nos pode tirar essa sensação de pertencer, de estar contido* (AP, 53).

A cidade de Lourenço Marques, sinónimo de construção cultural, civilizacional é completamente dominada pela natureza, neste romance. A construção humana/cultural é ínfima, minúscula, um grão de areia insignificante e frágil face à força da natureza, tal como a sentem Laureano ou Gita, quando verbalizam a insignificância do ser humano face aos desígnios da natureza. Note-se a fúria do elemento aquático, da chuva, manifesta no temporal que alaga, inunda, arranca e arrasta:

Só depois se viu como a chuva aumentou e se levantou o vento e um temporal desabou sobre a cidade, causando estragos em todos os lugares, sobretudo na Baixa. No dia seguinte soube-se que a Avenida da República tinha ficado alagada, porque os esgotos não funcionaram com suficiente eficácia, e porque, para complicar ainda mais as coisas, a maré estava em preia-mar.

Em vários locais se verificaram acumulações de areia, machimbombos e carros viram-se imobilizados no meio da inundaçãõ e dos montes de terra, que foi preciso remover depois com bulldozers. Uma das faixas da marginal ficou obstruída e junto ao Dragão de Ouro postes de iluminação caíram, arrancados pela chuva que arrastou a terra das suas fundações. (AP, 94)

A cidade, animal selvagem, é comparada ao mar, esse elemento aquático indomável da natureza, fundamental neste e noutros textos de Teolinda Gersão, como se verificou em *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo: A cidade é um corpo vivo respirando, o meu, o teu,*

o dos outros, o do mundo, é uma infinita intersecção de corpos, nos momentos incontáveis do tempo, repetida como as ondas do mar. (AP, 54) À imagem do matto – todo animado, composto por vários seres – a cidade é um grande organismo composto por órgãos que permitem o seu funcionamento. Fazer parte de um todo é inevitável, face ao poder da natureza assinalado no quintal. A cidade, dominada pela natureza, desencadeia o mesmo sentimento de pertença que se faz de novo sentir: *somos parte de um todo, uma cidade viva. (AP, 53)*

Para Amélia, a cidade surge como um ser animado, mas, contrariamente a Gita, a natureza que transborda dessa cidade é-lhe absolutamente insuportável porque é perspectivada de uma forma negativa devido aos medos dessa personagem que a transformam numa vítima crónica:

Como se a cidade pudesse armar-lhe uma cilada e mordê-la num pé – uma mordedura animal, infecta e malcheirosa. (A cidade arreganhando os dentes aos seus pequenos pés brancos, desprevenidos calçados em sapatos finos. Pisar a cidade com pés leves escapulir-se dali (...) como um rato apanhado que poderia ainda safar-se com esperteza.) (AP, 51)

Amélia-rato, num esquema vitimário, sente-se absolutamente apanhada numa ratoeira e, conseqüentemente, anuncia a sua próxima fuga consumando o objectivo de escapar àquele lugar devorador e inóspito que detesta. Assim como o quintal da casa não pode ser domesticado, transformado em jardim, também a cidade é absolutamente *não doméstica, nem domesticável. Sim, é uma cidade ordenada, de linhas regulares. E no entanto não doméstica, nem domesticável (AP, 55)* – leia-se, como para o quintal, impossível de ser dominada culturalmente pelo estrangeiro, pelo colonizador. A tentativa de instauração da ordem e do poder acaba por escapar por brechas que ultrapassam os detentores da cultura colonial e que a personagem de Amélia simboliza na sua manifesta frustração. Amélia procura um outro país cuja colonização seja mais eficaz e proporcione uma maior ilusão de poder, domínio e segurança, como é anunciado na sua simpatia pela África do Sul: *E ela gostou de Joanesburgo? pergunto, referindo-me a Amélia. (...) Muito, dizes. É daqui que ela não gosta. (AP, 50)*

Por detrás de uma aparência ordenada das fachadas, as casas são construídas sob a inspiração daquela terra onde tudo é uno e difuso, sem divisões estanques e artificiais, tal

como a respiração que une o corpo de Gita a todo o resto. Assim como não existe uma separação nítida entre a *cidade de cimento* (dos brancos), o bairro-de-lata (dos negros) e o mato que chega ao quintal e não se sabe onde acaba a cidade de pedra e começa o caniço, onde acaba o quintal e começa o mato, também as casas participam desta “ordem” difusa de comunhão onde tudo comunica e tudo é, como o demonstra a árvore ao verbalizar o seu ser (aspecto que será analisado em relação com o título do romance):

*Por detrás das fachadas, sei, esconde-se por vezes uma arquitectura confusa, há casas que por dentro comunicam e se fundem não se sabe onde começam nem acabam, adivinha-se, por um olhar furtivo que se deita através de uma porta entreaberta, nestas construções da Gávea, um labirinto de corredores, quartos, vidros poeirentos, por vezes varandas interiores sobre uma sala que fica em baixo.*⁹³ (AP, 83)

Tal como a natureza se plasma no corpo, também a cidade que se agita e cresce, como um ser animado, se entranha (assumindo formas da natureza) nos corpos dos que verdadeiramente a habitam: *Andaremos pelas ruas, sabemo-las de cor. De algum modo elas estão em nós, como linhas gravadas na palma da mão. Paralelas, perpendiculares – geométricas – outras que seguem apenas os seus cursos próprios, como os da água ou do vento.* (AP, 54)

Os elementos aquático e terrestre são “personagens” bem presentes neste romance: *O motivo da água pareceu-nos um ponto essencial – esta é uma terra com água e logo isso a torna diferente.* (AP, 218) Ao elemento aquático é-lhe reconhecido o seu extremo valor, necessidade e preciosidade por vezes esquecidos noutros continentes:

Tinham andado muitos quilómetros por uma lata de água, pensou. Conhecia, na vida real, aquelas silhuetas esgalgadas que transportavam água à cabeça, percorriam distâncias imensas com os pés descalços (...) Uma lata de água. Poupada, depois, quase gota a gota. Para beber e misturar com farinha cozida. O suor que custava uma lata de água. (AP, 141)

A água benéfica e maléfica, ambivalente, é boa para os brancos e má para os negros exercendo diferentes funções na cidade de cimento dos brancos e no “caniço” dos negros. O seu poder de cariz maniqueísta, nunca esquecido pelo povo africano, é soberano, concede a vida mas também a morte:

⁹³ Descrição que não deixa de evocar a mistura de perspectivas visível na litografia de M. Escher, *Relativity* (1953).

Chegou entretanto a época das chuvas e como sempre a cidade ficou partida ao meio, foi bênção de um lado e maldição do outro: a chuva lavava os prédios e as ruas, regava os jardins e fazia nascer as flores na cidade dos brancos, e abria feridas profundas na cidade dos negros, convertida em pântano. (AP, 197)

A primazia atribuída à natureza intimamente ligada ao elogio do corpo que potencializa os sentidos e a conseqüente fusão entre o indivíduo e esse meio, confronta-nos com uma poética do indistinto, do indiferenciado, anunciada no quintal: *Todas as coisas, no quintal, dançavam, as folhas, a terra, as manchas de sol (...) Dançavam e não tinham limite, nada tinha limite, (AP, 16)*. Esta poética do indiferenciado parece ser habitada por uma respiração comum à do pensamento oriental, sendo possivelmente inspirada por um Ser à imagem do Tão: “[Il est] le Grand Un dans lequel s’abolissent toutes les contradictions.”⁹⁴ São vários os testemunhos duma poética do indiferenciado, da unidade em que se fundem o sujeito/indivíduo e objecto/natureza, em oposição à artificialidade de um pensamento dualista de inspiração ocidental, construído através de contrastes entre oposições binárias cuja escolha de um dos termos como positivo depende da negação ou desvalorização do termo oposto, conforme se lê na entrada sobre a “Desconstrução” do *Dicionário de Crítica Feminista*:

“São exemplos de oposição binária os pares masculino/feminino, consciente/inconsciente, início/fim, presença/ausência e discurso oral/escrita. Jacques Derrida sugere que estas dicotomias não são simples oposições, pois contribuem para uma hierarquização do pensamento ocidental. A linguagem é, assim, entendida como dual, oposta e hierárquica na estrutura, procurando a teoria derrideana desconstruir os processos que criam e naturalizam as oposições geradas.”⁹⁵

Ao erradicar os limites e fronteiras que normalmente contribuem para a distinção e oposição do sujeito face ao mundo, Teolinda Gersão desenvolve uma posição inspirada pela *différance* derrideana que integra em si “o mesmo”, de acordo com a seguinte explicitação do conceito por Jacques Derrida:

“Puis la différence, ce n’est pas une distinction, une essence ou une opposition, mais un mouvement d’espace, un «devenir-espace» du temps, un «devenir-temps» de l’espace, une référence à l’altérité, à une hétérogénéité qui n’est pas d’abord oppositionnelle. D’où une certaine inscription du même, qui n’est pas l’identique, comme différence. (...) J’y insiste, la différence n’est pas une opposition, pas même une opposition dialectique : elle est une réaffirmation du même, une économie du même

⁹⁴ *Dictionnaire de la Sagesse Orientale : Bouddhisme – Hindouisme – Taoïsme – Zen, op. cit.*, p. 56.

⁹⁵ Ana Gabriela Macedo e Ana Luísa Amaral (orgs.), *Dicionário da Crítica Feminista*. Porto, Edições Afrontamento, 2005, p. 31.

dans sa relation à l'autre, sans qu'il soit nécessaire, pour qu'elle existe, de la figer, ou de la fixer dans une distinction ou dans un système d'oppositions duelles."⁹⁶

Na descrição do quintal africano, Teolinda Gersão anuncia a relação indistinta e fusional entre o sujeito e o mundo que domina na primeira parte deste romance. Sujeito e mundo fundem-se numa unidade indiferenciada, numa relação liberta de um sistema de oposições dualista e binário: *O corpo era a árvore e o corpo era o vento. (...) tudo estava nele e era ele, os gritos altos dos pássaros, o bafo quente do Verão africano, a grande noite povoada de estrelas.* (AP, 16)

2.2. Indivíduo/espço/tempo

A simbiose fusional do indivíduo com a natureza num tempo suspenso associado a um espaço uno, indiferenciado e indivisível domina o cenário da primeira parte deste romance, apesar da voz bem marcada da narradora que conta a sua infância numa individualidade singular e da descrição de uma hierarquização colonial que pretende um espaço social bem dividido e delimitado. Mas neste romance o que permite a fusão do indivíduo com o mundo são as noções sugeridas, sobretudo na primeira parte, de um espaço indivisível e de um tempo único sem separações entre passado e futuro, fundindo-se por sua vez estas duas dimensões numa só, inefável.

A ausência de limites espaço-temporais e a consequente indistinção entre Eu e Não-Eu conduz simbolicamente a uma zona do inconsciente que caracteriza a infância, idade tratada na primeira parte do romance. Este universo inconsciente, dominante na primeira parte, dará lugar a uma cosmovisão consciente em paralelo com o crescimento de Gita, que vive o fim da adolescência e início da idade adulta na terceira parte do romance. A

⁹⁶ Jacques Derrida e Elisabeth Roudinesco, *De quoi demain... : Dialogue*. Paris, Flammarion, 2001, p. 43-44. "Ce que le motif de la différance [avec un «a»] a d'universalisable au regard des différences [avec un «e»], c'est qu'il permet de penser le processus de différenciation au-delà de toute espèce de limites : qu'il s'agisse de limites culturelles, nationales, linguistiques ou même humaines. Il y a de la différance (avec un «a») dès qu'il y a de la trace vivante, un rapport vie/mort, ou présence/absence. Cela s'est noué très tôt, pour moi, à l'immense problématique de l'animalité: Il y a de la différance (avec un «a») dès qu'il y a du vivant, dès qu'il y a de la trace, à travers et malgré toutes les limites que la plus forte tradition philosophique ou culturelle a cru pouvoir reconnaître entre «l'homme» et «l'animal»." Jacques Derrida e Elisabeth Roudinesco, *De quoi demain... : Dialogue*, Paris, Flammarion, 2001, p. 43.

consciencialização representada pela entrada da narradora na idade adulta implica a distinção entre Eu e não-Eu que no texto coincide com uma relação menos fusional do sujeito com a natureza, a delimitação dos espaços e tempos e as histórias das personagens adultas. De acordo com a perspectiva junguiana, a instância da consciência é, por essência própria, discriminação, distinção entre Eu e não-Eu, entre sujeito e objecto, entre sim e não e por aí adiante. Precisamente por isto é à distinção consciente que, sem dúvida, se deve a separação dos pares de opostos⁹⁷. Em contrapartida, o espaço-tempo indiferenciado da primeira parte contado por Gita enquanto criança representa o domínio do inconsciente no qual Eu e não-Eu são apenas um.

2.2.1. Da indivisibilidade do espaço

A função envolvente da natureza até aqui apontada resulta da contiguidade e indivisibilidade espacial que, por consequência, contagia o indivíduo tornando-o parte integrante dessa mesma natureza. Se os espaços/lugares africanos se apresentam de uma forma contígua como um todo em si mesmo, sem divisões, limites e fronteiras, por conseguinte, o relacionamento do indivíduo com o espaço mais do que contíguo é envolvente e fusional devido à ausência de barreiras que o separem da natureza originária e selvagem, permitindo-lhe o acesso à unidade indistinta. Em relação com a ideia de um espaço indiferenciado graças à ausência de limites, encontra-se a sugestão do espaço africano como infinito. As seguintes citações explicitam como a sensação de envolvimento é reificada através da indiferenciação espacial resultante da ausência de limites entre os diversos lugares. O quintal, o mato, a cidade, o caniço tornam-se contíguos:

Mas o infinito não tinha sobressalto, nem sequer surpresa, era uma ideia simples, (...) O quintal e a casa também não tinham limite e tudo cabia dentro deles: ouviam-se, quando a gente se distraía e pensava, os passos furtivos dos animais selvagens, e dormindo sentia-se na cara o seu bafo. (AP, 16)

E quando a gente respirava fundo havia o cheiro do mato no quintal, como se estivesse ali muito perto, como se todas as coisas fossem contíguas, de repente a cidade acabava e era o «Canhão» e o mato – (AP, 63)

⁹⁷ Cf. Carl-Gustav Jung, *Types psychologiques*. Pref. de Y. Le Lay, Genève, Librairie de l'Université, 1958, p. 110.

*O pântano, ou a memória do pântano, que nunca conhecera porque tinha sido extinto há quase um século, parecia assediá-la ainda, em visões de pesadelo. Como se estivesse ali muito perto a água apodrecida das línguas*⁹⁸ (AP, 11).

A vertente animista da natureza transparece no bafo dos animais selvagens, sentido por Gita, e no assédio do pântano, exercido sobre Amélia, manifestando-se frequentemente por via do sonho (ou das *visões de pesadelo*), coincidindo com a teoria freudiana segundo a qual o sistema animista dos povos “primitivos” teria sido inspirado pela observação dos fenómenos do sono e da morte⁹⁹. Por animismo, entenda-se a compreensão da natureza e do mundo elaborada pelos povos “primitivos” segundo a qual este é habitado por espíritos, almas que se tornaram independentes e que animam não só os seres humanos, como as plantas, os animais e as coisas¹⁰⁰. Segundo Freud: “Pour l’homme primitif, l’animisme était une conception naturelle et qui portait en elle-même sa propre justification ; il savait que les choses dont se compose le monde se comportent exactement comme l’homme, d’après ce que lui apprend sa propre expérience.”¹⁰¹ É segundo este modelo que Gita cresce e apreende o mundo, identificando-se com a natureza metaforizada na árvore dotada da palavra/verbo que dá o título ao romance: *Eu sou, dizia a árvore agitando os ramos, a semente abrindo no escuro, a água apodrecendo nas línguas, a floresta dormindo. Eu sou.* (AP, 63)

Segundo Freud, a teoria animista teria resultado da dificuldade de resolução da questão da morte:

“C’est principalement le problème de la mort qui a dû fournir le point de départ de cette théorie. Aux yeux du primitif, la persistance de la vie, l’immortalité, était une chose tout à fait naturelle. La représentation de la mort ne s’est formée que tardivement et n’a été acceptée qu’avec hésitation ; pour nous encore, elle est dépourvue de contenu et difficile à réaliser.”¹⁰²

⁹⁸ Planície quaternária coberta por material arenoargiloso e cascalhoso e sujeita a inundações marinhas sazonais, origem etimológica do suaíli *mlango* “estrito, canal, desfiladeiro”.

⁹⁹ “Comment ces conceptions singulièrement dualistes, sur lesquelles repose le système animiste, ont-elles pu se former chez les hommes primitifs? On suppose que ce fut à la suite des observations fournies par les phénomènes du sommeil (avec le rêve) et de la mort qui lui ressemble tant, ainsi qu’à la suite des efforts faits pour expliquer ces états si familiers à chaque individu.” Sigmund Freud, *Totem et Tabou: Interprétation par la psychanalyse de la vie sociale des peuples primitifs*. Trad. de S. Jankélévitch, Paris, Payot, 1947, p. 108.

¹⁰⁰ “le monde serait peuplé d’un grand nombre d’êtres spirituels, bienveillants ou malveillants à l’égard des hommes qui attribuent à ces esprits et démons la cause de tout ce qui se produit dans la nature et considèrent que ces êtres animent non seulement les animaux et les plantes, mais même les objets en apparence inanimés. Un troisième élément, et qui est peut-être le plus important, de cette «philosophie de la nature» [...] Les personnes humaines, pensent-ils, contiennent des âmes qui peuvent abandonner leur séjour et aller s’attacher à d’autres hommes; ces âmes sont les sources des activités spirituelles et, jusqu’à un certain point, indépendantes des «corps».” *Ibidem*, p. 107.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 128.

¹⁰² *Ibidem*, p. 108.

No presente texto de Teolinda Gersão são frequentemente estabelecidas relações confusas entre a vida e a morte, numa actualização da *coincidentia oppositorum* (da teoria de coincidência dos opostos). O vento, metáfora do sopro de vida, e a própria morte surgem como seres animados, susceptíveis de ouvir a voz de Gita: *Pára, vento, dobra as tuas pernas e senta-te no telhado, ou cruza os pés e descansa debaixo do alpendre esta noite. § Senta-te morte, na beira da cama e não leves logo no teu saco aquele que vai morrer (AP, 21)*. Em sintonia com um espaço indiferenciado e sem limites, também a fronteira entre a vida e a morte tende a ser abolida, como é demonstrado por Lóia quando esta ressuscita as plantas e o *cocorico (AP, 12)*, graças à sua mediunidade que lhe confere o dom da vida derivado de poderes animistas. As cerimónias de homenagem aos antepassados, contadas por Lóia, corroborando a mundividência animista confirmam a não aceitação da morte uma vez que *era deles [antepassados] que vinha o espírito que se dava aos filhos. (...) Os antepassados eram espíritos e deuses. (...) Cantavam e os espíritos ouviam (AP, 28)*. As várias histórias recitadas por Lóia são impregnadas de espiritualidade. E ela própria se imortaliza na natureza quando Gita verbaliza a sua morte. O último pensamento dedicado a Lóia reflecte a crença na permanência do seu espírito no seio da natureza para além da morte, o que confirma a ideia expressa ao longo do texto de uma natureza africana imbuída de espíritos e permite o desenvolvimento, ao longo da primeira parte do romance, de um misticismo espiritualista materializado na natureza: *Lóia está viva, faz parte do vento, da luz, da paisagem, da alma deste lugar, dos espíritos familiares que se invocam em redor da árvore dos antepassados. (AP, 223)* Confrontada com a questão da morte e a consequente necessidade de racionalização, compreensão e aceitação, Gita encontra uma solução na imortalização do espírito benéfico de Lóia que lhe permite uma fé positiva na vida. Este processo de positivação de um facto negativo, a morte da sua mãe espiritual, é o símbolo de uma força que radica o poder no Eu interior e na positividade do seu pensamento e não numa causa exterior maléfica ou contrariante. É a partir da situação limite do indivíduo face à morte que o animismo surge no texto de Teolinda Gersão e nos textos teóricos de Freud e de Schopenhauer: “D’après Schopenhauer, le problème de la mort se dresse au seuil de toute philosophie. Nous savons déjà que la croyance à l’âme et aux démons, qui caractérise

l'animisme, s'est formée sous l'influence des impressions que la mort produit sur l'homme."¹⁰³

Sobretudo na primeira parte do romance, a natureza surge fortemente imbuída de um animismo mesclado de uma inspiração oriental do qual resulta uma visão do mundo e do “eu” como um todo, com uma só respiração universal. O pensamento oriental – tão próximo dessa costa onde a narradora se encontra – vai exercer a sua influência que pode parecer contraditória, na medida em que o sistema animista pressupõe uma visão dualista do corpo e da alma/espírito, enquanto que o pensamento oriental tende a abolir as dualidades em vista de uma unidade. No entanto, Teolinda Gersão elimina esta eventual contradição ao possibilitar a leitura da alma/espírito à luz da noção hindu de *Prâna*¹⁰⁴ que significa respiração ou sopro vital, metaforizado no texto pelo *bafo de África: Respiro devagar, estou unida ao mundo pela boca. O hálito é um sopro, o sopro do vento. Partilho-o com o vasto horizonte em volta, faço parte dele como ele de mim. (AP, 53)*

Através do *hálito*, do *sopro*¹⁰⁵, do *bafo de África*, a respiração do indivíduo é identificada com a respiração do universo, com a energia cósmica que o penetra, anima, envolve e lhe dá sentido, ligando-o e tornando-o parte inseparável e indistinta do Todo. Para Freud, o animismo seria um sistema intelectual, a primeira concepção do mundo que a humanidade conseguiu edificar, à qual se teria seguido a religiosa e científica¹⁰⁶. O psicanalista estabelece um paralelismo entre este sistema de pensamento e a vida psíquica

¹⁰³ Sigmund Freud, *Totem et Tabou: Interprétation par la psychanalyse de la vie sociale des peuples primitifs*, op. cit., p. 123.

¹⁰⁴ “Énergie cosmique qui pénètre et conserve le corps et se manifeste le plus clairement sous forme de souffle dans les créatures.” *Dictionnaire de la Sagesse Orientale : Bouddhisme – Hindouisme – Taoïsme – Zen*, op. cit., p. 435.

¹⁰⁵ “Produit par le phénomène d’expiration, le souffle est la manifestation même de la vie chez tous les êtres qui vivent des échanges de l’air. Comme tel, il est le plus souvent considéré comme la manifestation du Principe Créateur : Dieu, «insuffle» la vie à la matière inanimée. «Dieu forma l’homme de la poussière de la terre et lui souffla dans les narines le souffle de la vie.» (Genèse II, 7) (...) d’une certaine façon le souffle est l’énergie qui permet à la parole de se manifester. Le souffle est alors en quelque sorte l’équivalent de la «Nature universelle» et joue un rôle analogue à la Shakti des hindous, la mère divine elle-même universelle qui est la somme de toutes les énergies, qui préexiste à toute autre force et dont on cherche à intégrer la puissance par les exercices du yoga qui visent précisément à discipliner le souffle.” Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles*. Paris, Éditions Robert Laffont, Jupiter, 1982, p. 646.

¹⁰⁶ “(...) l’humanité aurait, dans le cours des temps, connu successivement trois des systèmes intellectuels, trois grandes conceptions du monde : conception animiste (mythologique), conception religieuse et conception scientifique. De tous ces systèmes, l’animisme est peut-être le plus logique et le plus complet, celui qui explique l’essence du monde, sans rien laisser dans l’ombre. Or, cette première conception du monde par l’humanité est une théorie psychologique.” Sigmund Freud, *Totem et Tabou: Interprétation par la psychanalyse de la vie sociale des peuples primitifs*. Trad. de S. Jankélévitch, Paris, Payot, 1947, p. 109.

infantil.¹⁰⁷ Ao mostrar uma mundividência animista através do olhar de Gita, criança, o romance reflecte este mesmo paralelismo. Teolinda Gersão, ao tematizar a natureza africana associa-lhe a espiritualidade da humanidade no seu estado natural¹⁰⁸. O romance evolui paralelamente em três níveis: o desenvolvimento ontogenético (do indivíduo), filogenético (da espécie) e a conseqüente relação com o espaço e o tempo, resultante do estágio de evolução individual, paralelo ao estágio de pensamento da humanidade. Na primeira parte, a idade infantil de Gita coincidirá com uma visão animista, “expressão espiritual do *estado natural da humanidade*”¹⁰⁹ do qual decorre a conseqüente impressão fusional com a natureza, num espaço/tempo indiferenciado e presente. Na terceira parte, a entrada na idade adulta permite uma cosmovisão (equivalente em termos freudianos à *concepção científica*) formatada por grelhas racionais e culturais que estabelecem fronteiras e limites bem nítidos entre espaços e tempos.

2.2.2. Da indivisibilidade do tempo

A fusão do indivíduo com o mundo dá-se, como acabámos de ver, em conformidade com a indivisibilidade do espaço, mas também com a indivisibilidade do tempo que resulta da sua suspensão. Se, como já foi citado, não existem *intervalos a separar os dias* (AP, 17), face à ausência de limites ou medidas temporais, o tempo da infância é uno, um eterno presente. O único tempo é o da actualização permanente do momento presente, do instante plenamente vivido. Podem também ser lidas algumas evocações de um tempo circular, característico das vivências marcadas por um eterno retorno mítico, exemplificado na

¹⁰⁷ “Je pense cependant que la psychologie des peuples restés à la phase de développement animiste pourrait nous réserver, si nous procédions autrement, les mêmes déceptions que celles que nous a procurées la vie psychique de l’enfant que nous autres adultes ne comprenons plus et dont la richesse et la finesse nous ont pour cette raison échappé.” *Ibidem*, p. 138. Hilary Owen no seu artigo “La vie en rose: Post-scriptum a um império assombrado (Sobre “*A Árvore das Palavras*, de Teolinda Gersão)”” procede à leitura deste romance fazendo alusão à teoria freudiana do narcisismo primário que também reenvia à vida psíquica da criança. Cf. Hilary Owen, “La vie en rose: Post-scriptum a um império assombrado” (Sobre “*A Árvore das Palavras*, de Teolinda Gersão”), in *Fantasmas e Fantasias Imperiais no Imaginário Português Contemporâneo*. Org. Margarida Calafate Ribeiro e Ana Paula Ferreira, Porto, Campo das Letras, 2003.

¹⁰⁸ Tal como é entendida por Freud: “l’animisme primitif doit être considéré comme l’expression spirituelle de l’état naturel de l’humanité.” Sigmund Freud, *Totem et Tabou: Interprétation par la psychanalyse de la vie sociale des peuples primitifs*, op. cit., p. 109.

¹⁰⁹ Cf. nota anterior.

seguinte citação: *Lóia pega nos pedaços e a criança cortada fica outra vez inteira, como a lua cortada ressuscita, como o galo morto cantou outra vez no quintal.* (AP, 36).

É certo que o destino das personagens revelado na terceira parte pode sugerir um tempo de recomeço e de repetição: Gita parte para Lisboa, a capital periférica do império, actualizando no sentido inverso a emigração de seus pais. Amélia repete uma fuga sem destino, voltando a deixar-se determinar pela sorte. Laureano afunda-se de novo num amor não correspondido. Porém, o saber do instante plenamente vivido, a valorização do presente, como único tempo real, grande ensinamento africano, é perfeitamente assimilado pela narradora, o que nunca chega a acontecer com a sua mãe (que persegue incansavelmente um ideal, um futuro inatingível que lhe escapa porque não é capaz de compreender o presente e conseqüentemente o passado) e acaba por ser esquecido pelo seu pai (vencido pela vida).

Na primeira parte de elogio a África, à natureza, à infância e aos primeiros amores, o maternal e paternal, o tempo pára, fixo, suspenso, perfeito, fusional com o espaço. No entanto, no fim da adolescência, a entrada na idade adulta obriga a uma outra consciencialização do espaço menos natural e mais hierarquizada socialmente, que vai interferir com uma outra noção do tempo. O distanciamento da natureza resultante do processo de crescimento, da individuação do sujeito, da sua independência e autonomia, à imagem da independência e libertação de Moçambique, implica uma nova concepção do tempo com cisões e intervalos que distinguem o passado (tempo de dependência) do presente (tempo independentista) e do futuro (tempo de verdadeira independência). Só a partir de uma distinção entre passado e presente é possível um tempo circular de repetição (o da terceira parte, que começa a ser anunciado na segunda). O tempo fusional é um tempo único, eterno presente, que se distingue do tempo cíclico que domina os mitos do eterno retorno, pois esta concepção implica uma consciência bem clara e precisa do tempo passado. Segundo Mircea Eliade: “Les croyances à un temps cyclique, à l'éternel retour, à la destruction périodique de l'Univers et de l'humanité, préface d'un nouvel Univers et d'une nouvelle humanité « régénérée », toutes ces croyances attestent avant tout le désir et l'espérance d'une régénération périodique du temps écoulé, de *l'histoire*.”¹¹⁰ O que distingue o “eterno presente” do “eterno retorno” é a consciência necessária, neste último, do tempo passado e a

¹¹⁰ Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*. Pref. Georges Dumézil, Paris, Payot, 1970, p. 341.

necessidade de com ele estabelecer uma ruptura. Consciência que coincide com o crescimento de Gita e o processo paralelo de independência da colônia.

Relativamente ao tempo diegético, esse procede frequentemente por saltos analépticos. A analepse estrutura o romance uma vez que a diegese não cumpre o tempo cronológico, sendo a primeira parte referente a um tempo posterior à segunda, o que implica o salto analéptico do segundo capítulo relativamente ao primeiro. À 1.^a, 2.^a e 3.^a partes corresponde a seguinte sequência cronológica: II, I e III. O tempo dominante da segunda parte é anterior ao da primeira, o que faz do lapso temporal a que esta se refere – a infância e a juventude dos pais de Gita – uma analepse externa relativamente à totalidade da acção da narrativa primeira, a história de Gita narrada na primeira e terceira partes. A analepse interna é ainda uma prática corrente no interior da terceira parte referente à juventude de Gita. Através destes movimentos temporais misturam-se os tempos de infância, juventude e idade adulta das três personagens, sobretudo nas duas últimas partes. O tempo privilegiado nas partes I e III é respectivamente o da infância e adolescência de Gita, enquanto que na parte II é o da história de seus pais antes da sua existência.

No entanto, a concepção temporal dominante, sobretudo na primeira parte, exprime uma celebração do presente de tal forma intensa que o torna um tempo extra-dimensional, sobrenatural, de acordo com a concepção de Mircea Eliade: “tout temps est susceptible de devenir un temps sacré ; à tout moment, la durée peut être transmuée en éternité.”¹¹¹ O mundo e o indivíduo, o espaço e o tempo são um todo sem divisões nem limites. O tempo africano da primeira parte do romance, o tempo da infância, parece cristalizado num presente eterno. O tempo, assim como o espaço, é um só, indivisível, sem passado nem futuro, apenas presente. A fusão do tempo, *parado para sempre*, com o espaço, a varanda, na qual poderiam *ficar sentados para sempre* escutando o *equilíbrio no mundo*, sugere a experiência de um tempo sagrado tal como é descrito por Mircea Eliade:

“nous nous trouvons en face d’un désir et d’une espérance de régénérer le temps dans sa totalité, c’est-à-dire de pouvoir vivre – «vivre humainement», «historiquement» – dans l’éternité, par la transfiguration de la durée en un instant éternel. Cette nostalgie de l’éternité est en quelque sorte symétrique de la nostalgie du paradis (...) Au désir de se trouver perpétuellement et spontanément dans un espace sacré répond le désir de vivre perpétuellement, grâce à la répétition des gestes archétypaux, dans l’éternité.”¹¹²

¹¹¹ *Ibidem*, p. 333.

¹¹² *Ibidem*, p. 341.

Esta “nostalgia de eternidade”, expressa por Gita, criança pode ser lida como o sonho de um paraíso concreto materializado numa certa ideia de África manifestamente nostálgica e ingénua. Consciente da ingenuidade transmitida nesta imagem de África, a Autora veicula-a através do olhar de uma criança que torna credíveis o paraíso e a eternidade realizados e vividos na Terra e *agora*, no instante actual. A vivência “eterna” do *equilíbrio no mundo* pode também sugerir uma experiência de *Satori*,¹¹³ expressão zen que traduz um despertar, uma descoberta da verdadeira natureza que se traduz numa vivência de iluminação ou plenitude:

O tempo por momentos parece ficar parado para sempre. (AP, 54)

Ficava-se sentado na varanda a beber cerveja preta (deixavas-me sempre beber um gole do teu copo) como se o mundo tivesse acabado e se fosse ficar sentado para sempre. Mas era talvez isso o que procurávamos – beber cerveja preta, na varanda como se fôssemos ficar sentados para sempre. Ouvindo as coisas. Porque então havia, se escutássemos um equilíbrio no mundo. Cada coisa brilhava com a sua luz e nada invejava às outras. (AP, 63)

A vivência plena do momento torna-o perfeito, fixa-o no fluir, na corrente do tempo. Os momentos perfeitos tendem a fixar-se como constelações, a parar no tempo, a eternizar o presente. A felicidade consumada na plenitude do ser escapa ao ciclo do tempo e torna-se perene. A harmonia entre Laureano, Gita e o mundo, espaço/natureza onde se encontram é total, pois a felicidade que resulta da compreensão do real passa essencialmente pelo êxtase do corpo que se deixa invadir pela natureza que penetra por todos os poros. *Sentimo-nos radiantes, como se entre o mundo e nós houvesse um acordo indestrutível. (AP, 91)* O *equilíbrio no mundo* é sempre apreendido pelos sentidos, ouvido directamente sem precisar de qualquer mediação da razão, nem mesmo da verbalização, como é anunciado no fim do primeiro fragmento: *Podiam-se abrir os braços e gritar: Eu vivo – mas não era necessário esse gesto exultante e excessivo, as coisas eram tão próximas e simples que quase não se reparava nelas. (AP, 17)* A existência plena, a felicidade absoluta e a beatitude são inconcebíveis racionalmente; logo formulá-las pela palavra, seria trair esse estado espiritual

¹¹³ “Terme zen désignant l’expérience de l’éveil (voir Illumination). (...) Il ne s’agit toutefois pas d’une «connaissance» ou d’une découverte au sens philosophique habituel du terme, puisqu’il n’existe aucune différence entre le sujet qui découvre et l’objet découvert dans l’expérience de l’Illumination.” *Dictionnaire de la Sagesse Orientale : Bouddhisme – Hindouisme – Taoïsme – Zen, op. cit.*, p. 490.

que Teolinda Gersão traduz pelo equilíbrio fusional entre o indivíduo e a natureza tornando-os uma unidade inseparável, evitando assim manchar essa experiência inefável. Só um conhecimento intuitivo permite aceder ao *equilíbrio no mundo*, que o Tao manifesta através do yin e do yang, esse par de energias opostas cuja alternância e interação permitem a harmonia do universo¹¹⁴. Tal conhecimento, implica a ausência de reflexão: “ni penser, ni réfléchir; pour s’installer dans le Tao, on ne doit adopter aucune position ni s’appliquer à rien.”¹¹⁵ A atitude gnoseológica de Gita poderia ser inspirada por estes ensinamentos taoistas. E, neste ponto, a Autora defronta-se com o paradoxo de escrever sobre o inefável. Para ultrapassar este paradoxo adopta um estilo simples e depurado, bem convincente pelo facto de o discurso ser veiculado na voz de uma criança, o que lhe confere uma ingenuidade quase infantil. Curiosamente, numa perspectiva gnoseológica diametralmente oposta, Maria Velho da Costa em *Missa in Albis*¹¹⁶, utiliza a voz de uma das suas personagens adultas¹¹⁷ que nomeia, descreve e define racionalmente o conceito de *Satori*: *Ali me disse que, virado para a pradaria da cidade, tinha tido a sua primeira iluminação, Satori, disse. (...) § Como no ópio? Não. O contrário do que obnubila ou adia o entendimento. § Um êxtase? Sem arrebatamento para fora de si, antes o contrário. § Não se pode falar. Nem apetece. (MA, 237-238)* Numa atitude semelhante à de Teolinda Gersão, Maria Velho da Costa acaba por evitar um discurso racionalmente redutor a propósito de uma experiência transcendental do real. A estratégia adoptada em *A Árvore das Palavras*, lembra o realismo ingénuo¹¹⁸ do heterónimo Alberto Caeiro, caracterizado por Jacinto do Prado Coelho como “abstractor, [e] paradoxalmente inimigo de abstrações; daí a secura, a pobreza lexical do seu estilo”¹¹⁹.

¹¹⁴ Cf. *Dictionnaire de la Sagesse Orientale : Bouddhisme – Hindouisme – Taoisme – Zen*, op. cit., p. 681.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 567.

¹¹⁶ Maria Velho da Costa, *Missa in Albis*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1988.

¹¹⁷ Esta personagem é o pai de Sara exilado em Timor, eventualmente inspirado no avô da Autora conforme o que se pode ler n’*O Livro do Meio: Não sei quão cedo comecei a ouvir falar de taras, demência e suicídio. O pai de meu pai matou-se em Timor. Meu pai não chegou a conhecê-lo. As razões e circunstâncias nunca foram claras ou esclarecidas. Numa carta desaparecida do espólio de meu pai, queixava-se de excesso de saúde. Em Timor? (...) Meu avô Baltazar, o de Timor, levava no baú livros de Metafísica*. Armando Silva Carvalho e Maria Velho da Costa, *O Livro do Meio: Romance Epistolar*, Lisboa, Caminho, 2006, p. 244.

¹¹⁸ Segundo Jacinto do Prado Coelho, a posição teórica de Alberto Caeiro “é um realismo ingénuo: não discriminando percepção e objecto, atribui ao objecto as qualidades do conteúdo da percepção como forma, cor, etc. As coisas existem de facto como as vemos; só não possuem as qualidades abstractas de que a nossa imaginação as dota: *Uma flor acaso tem beleza? / Tem beleza acaso um fruto? / Não: têm cor e forma / E existência apenas*.” Jacinto do Prado Coelho, *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*. 2.^a edição, Lisboa, Editorial Verbo, 1963, p. 27.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 24.

Notem-se as similitudes lexicais (*reparava* / *reparar* , *vivo* / *Vive*) e semânticas que podem ser detectadas no texto supracitado: *Eu vivo – mas não era necessário esse gesto exultante e excessivo, as coisas eram tão próximas e simples que quase não se reparava nelas.* (AP, 17) e nos seguintes poemas do heterónimo pessoano:

“Gozo os campos sem reparar para eles (...)
Gozar uma flor é estar ao pé dela inconscientemente”¹²⁰

“O rio da minha aldeia não faz pensar em nada.
Quem está ao pé dele está só ao pé dele.”¹²¹

“Vive, dizes, no presente;
Vive só no presente.
Mas eu não quero o presente, quero a realidade;”¹²²

A temática do olhar é tratada nestes dois textos de forma similar. *Quando reparo, não gozo: vejo*, escreve Caeiro, reconhecendo a vista como o menos sensual de todos os sentidos, aquele que pode metaforicamente indicar a percepção, a compreensão, a inteligência.¹²³ Teolinda Gersão, consciente da intelectualidade da visão, confere-a apenas a um elemento da natureza, o sol, que cega os indivíduos, obrigando-os a desenvolver os outros sentidos mais sensuais e, por conseguinte, mais adequados à natureza lasciva que os rodeia. *Era quando alguém se deitava sobre a erva que via como (...) o sol era um olho azul e doirado espreitando, cegando todos os outros, para que só ele pudesse olhar. O sol, sobre o quintal e a casa, era o único olhar não cego.* (AP, 10) Verificam-se ainda outras semelhanças os estes dois textos referentes à posição do corpo face à natureza e ao elogio de outros sentidos, como o tacto, o olfacto, o ouvido e um ligeiro vislumbre do olhar:

“Fecho os olhos, e o meu corpo, que está entre a erva,
Pertence inteiramente ao exterior de quem fecha os olhos –
À dureza fresca da terra cheirosa e irregular;
E alguma coisa dos ruídos indistintos das coisas a existir
E só uma sombra encarnada de luz me carrega levemente nas órbitas”¹²⁴

(...) não se precisava de olhos para ver, porque mesmo de olhos fechados se via, através das pálpebras inundadas de luz (AP, 10)

¹²⁰ Alberto Caeiro, *Obras Completas de Fernando Pessoa: Poemas*. Vol.3. Coleção Poesia, Lisboa, Editorial Ática, 1946, p. 96. “Gozo os campos sem reparar para eles...” 20/04/1919 in “Poemas Inconjuntos”.

¹²¹ *Ibidem*, p. 45. “O Tejo é mais belo que o rio que corre pela minha aldeia...”, Poema XX, in “O guardador de rebanhos”.

¹²² *Ibidem*, p. 97. “Vive, dizes, no presente...” 19/07/1920, in “Poemas Inconjuntos”.

¹²³ Cf. Jacinto do Prado Coelho, *op. cit.*, p. 25.

¹²⁴ Alberto Caeiro, *op. cit.*, p. 96. “Gozo os campos sem reparar para eles...” 20/04/1919, in “Poemas Inconjuntos”.

E havia ainda muitos outros ouvidos, que escutavam o sangue e a voz das coisas. (AP, 21)

O tempo parece parar quando o sujeito toma consciência que forma uma unidade com a natureza ou quando a escuta. A paragem do tempo implica a fusão do indivíduo com o espaço envolvente, a própria natureza. *Como quando a gente se interrompe a meio de um gesto e fica de repente a ouvir a chuva. (AP, 28)* A paragem, suspensão do tempo, resulta de uma ausência de pensamento, como se se tratasse de um estado de êxtase conhecido pelos ascetas meditativos, o pensamento desaparece para dar lugar à meditação, a uma concentração no aqui e agora, fusional com o meio:

O vento varria o pensamento, ficava apenas um instante único, parado, sob o ardor do sol. Não existia passado nem futuro, nem mesmo presente, o tempo saía do seu trilho e media-se por medidas loucas, (...) O tempo não existia, nem nós. Só havia aqui e ali manchas de flores, no meio do vazio, e o perfume do cajueiro no vento. (AP, 64)

Submetida ao império dos sentidos, às *manchas de flores* e ao *perfume do cajueiro*, Gita apreende o mundo tal como Caeiro o pretendia: “Quero as coisas que existem, não o tempo que as mede.”¹²⁵, ou seja, através do contacto directo com o real, sem intermediários racionais, sem categorias *a priori* do entendimento, como pode ser considerado o tempo em termos kantianos. A vida é vagarosa porque é verdadeiramente vivida, como toda e qualquer vida é satisfatória e suficiente quando bem vivida. O tempo nunca escasseia aos que sabem viver. *São os mortos que têm pressa. E os loucos. (AP, 207)* Esta sabedoria é aprendida por Gita em África, assim como a outra milenar que Laureano tão bem integrara: *Basta-nos no fundo muito pouco, porque somos também muito pouco: matar a fome a sede e o desejo de sexo, a esteira para dormir e o coração em paz. (AP, 207)* Posição ideológica completamente oposta a esta é a de Amélia *que nos repetia a todas as horas que o importante era ganhar dinheiro, entrar na sociedade, subir na vida (AP, 65) e para quem a vida não era só isso – fazer amor e depois ficar de mãos dadas no cinema. (AP, 65)* Amélia e Laureano representam duas ideologias opostas. Laureano exprime a generosidade e a partilha dos bens. *Amélia a económica, a enérgica, a que poupava, lutando até contra o sol*

¹²⁵ “O que é o presente? / É uma coisa relativa ao passado e ao futuro. / É uma coisa que existe em virtude de outras coisas existirem. / Eu quero só a realidade, as coisas sem presente. Alberto Caeiro, *op. cit.*, p. 97. “Vive, dizes, no presente...” 19/07/1920, in “Poemas Inconjuntos”.

(AP, 64) manifesta o princípio da economia através da avareza dos seus sentimentos, como Áurea, personagem de *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*, se rege pela escassez que a torna incapaz de amar porque se encontra seca de amor, sem amor por si para poder dar aos outros, enquanto, Laureano, a única coisa que lhe interessa, é de facto a partilha e a alegria.

Nos momentos extremos de felicidade ou infelicidade, o tempo fica suspenso, o presente torna-se insuportável, sem sentido ou de tal forma agradável que se eterniza. Em *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo* lê-se a suspensão do tempo, mas na dor: *como continuar a existir, se o tempo se quebrara, de repente? § De repente não havia tempo* (PMMF, 9). Em *A Árvore das Palavras*, a suspensão do tempo é sempre uma felicidade suprema: *O tempo é um hálito, um sopro [Prâna]. Não tem nenhuma pressa, demora-se, por momentos parece ficar parado para sempre.* (AP, 54) E, de novo, se ouve neste extracto um eco de Alberto Caeiro:

“Não quero incluir o tempo no meu esquema.
 Não quero pensar nas coisas como presentes; quero pensar nelas como coisas
 (...)
 Vê-las até não poder pensar nelas,
 Vê-las sem tempo, nem espaço,”¹²⁶

Ao engendrar a temática do animismo no seu romance sobre África, Teolinda Gersão concede-lhe um protagonismo, privilegiando este sistema relativamente ao científico-racional na busca de uma solução possível às questões fundamentais da existência humana. Esta perspectiva, tal como a oriental, implica uma sabedoria baseada prioritariamente na experiência sensível e no conhecimento intuitivo. É assim adoptada uma posição gnoseológica muito mais próxima de um empirismo do que de um racionalismo, muito mais próxima de um realismo do que de um idealismo. O conhecimento empírico, predominantemente intuitivo e sensível, dada a importância concedida aos sentidos – ouvido (*ruído da chuva, cantilena das cigarras*), vista (*manchas do sol*), sabor – resulta da experiência da natureza:

o mundo era familiar, nos mais ínfimos detalhes conhecido: sabia-se a casca sinuosa do caracol e o ruído da chuva sobre as folhas. As manchas do sol no muro e a cantilena alta das cigarras. O sabor da terra sobre a língua e o gosto adocicado das formigas.
 (AP, 16)
Porque agora me és familiar como o vento ou a chuva. (AP, 15)

¹²⁶ *Ibidem*, p. 97. “Vive, dizes, no presente;...” 19/07/1920 in “Poemas Inconjuntos”.

Associada à questão da origem do conhecimento (cuja resposta se concentra nos sentidos daí resultando um conhecimento empírico), encontra-se, neste romance, a questão da possibilidade do conhecimento (da possibilidade de se atingir a verdade) cuja resposta, baseada nas certezas oriundas da experiência sensível, *É uma certeza grande, como saber que a terra gira, o sol nasce, ou as estações do ano se sucedem* (AP, 29) revela um conhecimento dogmático: *Porque tenho a certeza de que tu és bom. (...) Tu és bom como as árvores são árvores e a chuva é chuva. Não é preciso reflectir sobre isso, porque ninguém discorre sobre as evidências* (AP, 29) *Nessa altura sabia-se tudo e podia-se ordenar sobre o mundo* (AP, 21).

Esta atitude gnoseológica empírica (com origem nos sentidos) e dogmática que acredita profundamente na possibilidade do conhecimento (*tenho a certeza, sabia-se tudo*) intimamente ligada à poética da fusão e à sabedoria oriental, evita a cisão que toda a análise gnoseológica implica entre sujeito e objecto. A reflexão implica a divisão entre o sujeito que pensa e o objecto pensado, separação esta de índole dualista que contraria a harmonia da unidade. Numa atitude empírica não se discorre sobre as evidências; por seu lado, os estados de comunhão pura com a natureza ou universo são inconcebíveis racionalmente, impossíveis de serem formulados pelo pensamento ou pela palavra, como já foi referido. Estas experiências são veiculadas no texto de Teolinda Gersão precisamente por aproximações sensíveis, o que nos faz pensar, de novo, na forma de apreender a natureza do mestre dos heterónimos de Fernando Pessoa, Alberto Caeiro, para quem: “os motivos fundamentais (...) consistem na variedade inumerável da Natureza, nos estados de semi-consciência, de panteísmo sensual, na aceitação calma e gostosa do mundo como ele é.”¹²⁷:

“Se eu pensasse nessas coisas,
Deixava de ver a Terra,
Para ver só os meus pensamentos...
Entristecia e ficava às escuras.
E assim, sem pensar, tenho a Terra e o Céu.”¹²⁸

O pastor Caeiro, como Gita, “Conhece o vento e o sol / E anda pela mão das estações”¹²⁹. “Os seus pensamentos não passam de sensações. Vive feliz como os rios e as

¹²⁷ Jacinto do Prado Coelho, *op. cit.*, p. 19.

¹²⁸ Alberto Caeiro, *op. cit.*, p. 57. “Acho tão natural que não se pense...”, Poema XXXIV, in “O guardador de rebanhos”.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 19. “Eu nunca guardei rebanhos...”, Poema I, in “O guardador de rebanhos”.

plantas, gostosamente integrado nas leis do Universo. Não havendo para ele passado nem futuro (...) Limita-se a existir.”¹³⁰, escreve Jacinto do Prado Coelho. Esta forma de vida do poeta Caeiro, assim como a adoptada pelas personagens do romance *A Árvore das Palavras*, – contaminadas pelo misticismo contemplativo do exterior – são altamente inspiradas pelo paradigma oriental que valoriza a verdadeira fusão do “Eu” com o mundo. Mas estes “místicos” não concedem apenas importância à visão, mas a todos os outros sentidos.

2.3. Uma inteligência mística?

O corpo é o local de revelação, por excelência, pois as experiências sensíveis de prazer tornam-se a via de acesso a um conhecimento supra-sensível, possível através de uma sensibilidade aguçada. Frequentemente associada à união/fusão/harmonia do Eu com o universo (actualizada na personagem de Gita criança), encontra-se a alusão a um tempo suspenso expresso no seguinte oximoro: *o tempo (...) tinha a dimensão gigantesca do canhoeiro ou da mangueira e o ínfimo tamanho das abelhas.* (AP, 64) A própria paragem do tempo – ao concentrar passado, presente e futuro – é conceptualmente um oximoro. À imagem dos discursos místicos, ricas práticas de linguagem, Teolinda Gersão recheia este romance de figuras de estilo destinadas a transcenderem as limitações da palavra. A escritora constrói uma linguagem, por vezes paradoxal, resultante de oximoros que provocam o leitor, fixando pares de opostos e conceitos contraditórios (vida/morte; princípio/fim), *Ela está morta. Está viva, mas está morta.* (AP, 222) *E é Amélia que está morta, viva e morta, algures* (AP, 223), numa tensão dinâmica, tocando a questão gnoseológica que, por sua vez, contrapõe duas vias de conhecimento: a discursiva e consciente, clara e distinta, por um lado e, por outro, a intuitiva e penetrante que apreende o irracional e qualitativo. A inteligência mística surge brilhante desta fórmula paradoxal¹³¹. No oximoro as duas palavras de sentido contraditório adquirem uma maior força expressiva: “l’oxymore, assume paradisiaquement

¹³⁰ Jacinto do Prado Coelho, *op. cit.*, p. 21.

¹³¹ Cf. Henri Morier, “Oxymore ou Oxymoron”, in *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*. 2^{ème} éd., Paris, Presses Universitaires de France, 1975, p. 804.

la contradiction, tandis que l'antithèse la proclame tragiquement"¹³², escreve Léon Cellier. Como refere Michel de Certeau, através deste procedimento estilístico são abertos horizontes de plenitude¹³³: "Par le procédé de l'oxymoron, naissent donc des tournures qui sont des mixtes de mots déplacés. Ces êtres linguistiques étranges, dont les deux moitiés appartiennent à des ordres différents et dont la tête, invisible, habite un autre espace [...] le «monstre» est fait des éléments connus mais disposés d'une manière encore inconnue qui désigne un autre espace. Jérôme Bosh aurait pu les peindre."¹³⁴ Esse "outro espaço" é o transcendente e maravilhoso espaço africano, aos olhos ingênuos da infância e da construção mítica europeia, que se deixa fascinar pela natureza exótica virgem e selvagem do *outro* continente negro.

Neste romance, descobrem-se apelos sucessivos a um concreto que insinua e simultaneamente esconde a múltipla, diversa e infinita "natureza" do real. Não obstante a paixão pelo concreto, pelo material, na mesma medida, é evocado o irrepresentável (sugerido pela realidade concreta da natureza), sobre o qual, por mais que se diga, a palavra fica sempre aquém. O irrepresentável, que se adivinha e transborda da natureza bem sensível africana, é a fonte de vida e energia que é apreendida e louvada pela protagonista narradora, alimentando-a, fazendo-a crescer e determinando o seu percurso. O irrepresentável – a vida na sua força, no seu poder, no seu milagre inefável – é a zona limite de fronteira associada ao feminino, para a qual se precipita Gita. Por feminino, entenda-se, de acordo com a interpretação de Hélène Cixous¹³⁵ e Julia Kristeva¹³⁶: "[a] área teórica que representa tudo o que é marginalizado, podendo assim ser ocupada por qualquer sujeito periférico, homem ou mulher."¹³⁷ Esta tendência das personagens para se precipitarem nessa zona vital e periférica,

¹³² Léon Cellier, "D'une rhétorique profonde : Baudelaire et l'oxymoron", *Cahiers internationaux de Symbolisme*. 8, 1965, p. 12. Cit. por Danielle Bajomée, *Duras ou la douleur*. Paris, Éditions Universitaires, 1989, p. 93.

¹³³ "D'autre part, l'oxymoron appartient à la catégorie des «métasémèmes» qui renvoient à un au-delà du langage, comme le fait le démonstratif. C'est un déictique: il montre ce qu'il ne dit pas. La combinaison des deux termes se substitue à l'existence d'un troisième et le pose comme absent. Elle crée un trou dans le langage. Elle y taille la place d'un indicible. C'est du langage qui vise un non-langage. À cet égard aussi, il «dérange le lexique». Dans un monde supposé tout entier écrit et parlé, lexicalisable donc il ouvre le vide d'un innommable, il pointe une absence de correspondance entre les choses et les mots." Michel de Certeau, *La Fable mystique: XVI^e-XVII^e siècle*. Paris, Éditions Gallimard, 1982, p. 198-199.

¹³⁴ *Ibidem*, p. 198-199.

¹³⁵ Hélène Cixous, "Le rire de la Méduse", *L'arc*. N° 6, 1975, p. 39-54.

¹³⁶ Julia Kristeva, "La femme ce n'est jamais ça", in *Tel Quel*. 59, 1974, p. 19-24.

¹³⁷ Ana Gabriela Macedo e Ana Luísa Amaral (orgs.), *op. cit.*, p. 68.

manifesta-se em títulos anteriores como *O Silêncio, Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo, Os Guarda-chuvas Cintilantes e O Cavalo de Sol*. No entanto, nestes textos, o trajecto das personagens era marcado pelas dificuldades de comunicação resultantes, tanto dos efeitos castradores da palavra, como da sua insuficiência explícita e dolorosamente denunciada, sobretudo em *Silêncio*, mas também em *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*:

mas as palavras falsas começaram subitamente a entrar e a sentarem-se outra vez em volta, nas cadeiras. Hirtas, quietas, atentas, vigilantes, cortando a sua voz, para que ela não quebrasse o silêncio, e então ela estava deitada na cama, imobilizada, o corpo amarrado pelas palavras que a olhavam com os seus olhos fixos, seguindo-a para todos os lugares se ela tentasse fugir, seguindo-a até mesmo um espaço imaginado, dentro de si própria (PMMF, 17)

A palavra *inominada* é a utopia que denuncia a limitação da linguagem, a inexistência de uma palavra capaz de exprimir o inefável, o indizível, a plenitude, a perfeição, a felicidade¹³⁸: *Uma palavra andava entre eles, indo e vindo, hesitante, sempre a mesma, uma palavra inominada, mas onde tudo estava contido. (PMMF, 20) O amor sem pensamentos nem palavras, algo enorme e sem nome, como o ar, vivia-se dentro disso, respirando. (PMMF, 72) Já em Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo, aparece o ideal da linguagem perfeita, aquela que ultrapassa a função de traduzir fielmente o real como um espelho e, que para lá da cisão que todo o reflexo impõe, se instala na utopia de fusão e harmonia entre o real e a palavra, e não nessa irremediável ruptura entre significante e significado, que a linguagem implica: (viriam depois, as palavras: folha, vento, céu, árvore, bicho, terra, pássaro, sol, corpo, fogo, luz, as palavras perfeitas, ainda iguais às coisas, cabendo em sua mão) (PMMF, 72).¹³⁹*

Em *A Árvore das Palavras*, a insuficiência da palavra ao ser aceite, não frustra, e o Ser que transborda da natureza, ao contaminar o corpo, proporciona-lhe uma plenitude de sentido que transcende as limitações da palavra. Contra a frustração/tristeza da palavra

¹³⁸ Estas passagens evocam uma preocupação semelhante e muito frequente nos textos de Marguerite Duras que a escritora francesa refere através do *mot-trou*, “palavra-buraco/cova”, “palavra-ausência”, expressão da limitação da representação, da linguagem que desemboca necessariamente no silêncio, na suspensão ou numa paradoxalidade que se pretende transcender: “C’aurait été un mot-absence, un mot-trou, creusé en son centre d’un trou, de ce trou où tous les autres mots auraient été enterrés. [...] définition devenue unique mais innommable faute d’un mot.” Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein*. (1964) Coll. Folio, n.º 810, Paris, Éditions Gallimard, 1993, p. 48.

¹³⁹ Cf. a propósito dos jogos polissémicos e identitários entre significante e significado, III Parte § 2.1. “Um quarto que seja seu: a casa da escrita”, p. 540.

encarcerada num discurso racional, a Autora inventa outra forma de dizer o real escolhendo uma palavra sensível, permeável, conduzida, orientada pelo Ser, para além de dicotomias limitativas, já muito trabalhadas em romances anteriores como *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*:

Tinha havido o tempo em que as palavras eram as casas das coisas, e quando se transpunha a porta das palavras as coisas estavam lá, sossegadas e familiares, guardadas e disponíveis, prontas para usar de novo. Mas agora as coisas tinham partido de dentro das palavras, e quando ela empurrava a sua porta as palavras eram casas vazias, e ela não saberia mais o lugar de coisa alguma. (PMMF, 15).

A narradora de *A Árvore das Palavras* não sente a linguagem como uma barreira entre si e o mundo; a palavra torna-se um fruto que brota da árvore da vida e que lhe permite exprimir a realidade de forma mais directa, poética, concreta e próxima do real, da natureza, desse indizível do qual procede. É uma palavra cheia de vida, viva, ao serviço do Ser e que não o tenta dominar pois, para atingir o indizível, é necessário abandonar uma lógica abstracta e dirigir-se para um saber mais próximo do dos místicos e da natureza. Neste romance, Teolinda Gersão afirma uma dimensão “mística” da natureza enquanto inventa, através da voz infantil de Gita uma linguagem capaz de criar um novo espaço entre as palavras permitindo-lhes significar, para além do seu significado, invocando assim outras ausentes. Esta linguagem, consciente das barreiras da representação, mostra a inexistência de palavras capazes de formular o(s) mistério(s) da vida e da natureza.

Se, por um lado, a atitude visionária de Gita a aproxima da contemplação mística, os seus discursos sobre a natureza africana assumem características semelhantes aos dos místicos, tal como são descritos por Michel de Certeau, em *La Fable mystique*, a partir do seu estudo das obras de S. João da Cruz¹⁴⁰ (*Obras Espirituales*) e de Santa Teresa d’Ávila (*Libros de la madre Teresa de Jesús*). Segundo Certeau, o que determina e diferencia uma atitude mística de uma outra religiosa, prende-se a questões do domínio da linguagem. A distinção entre linguagem mística e vulgar resulta da necessidade de novos usos da língua¹⁴¹ sentida e colmatada por alguns místicos, e não da criação de uma nova estrutura ou sintaxe:

¹⁴⁰ “La doctrine de Jean de la Croix, même si elle n’est écrite qu’en vue d’un enseignement, fait le vide autour d’une contemplation captivante.” Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 181.

¹⁴¹ “Le débat sur la mystique se concentre sur des tournures ou des usages qui répondent à une pratique différente de la langue.” *Ibidem*, p. 183.

“les «phrases mystiques» se distinguent moins par leur structure que par le procédé qui les construit. Ce qui importe, c’est un *procès de fabrication*.”¹⁴² E Michel de Certeau selecciona os seguintes exemplos, proferidos por Santa Teresa d’Ávila: “Ce droit de nommer, Thérèse l’affirmait déjà: «Il y a une autre manière de ravissement, et je l’appelle *vol de l’esprit*» [praticado por Gita]; «j’appelle *surnaturel* [a forma que toma na voz de Gita a natureza africana] *suspension* [do tempo da infância] pour ne pas dire *extase* [...]», «j’appelle *transport*».”¹⁴³ Parece ser com base num princípio análogo que Gita, criança, descreve a natureza e o espaço africano envolvente, sublinhando o seu carácter sobrenatural.

E ainda a propósito do discurso místico, Certeau acrescenta algo que parece ecoar com a linguagem praticada por Gita: “À proprement parler, ce n’est pas une langue nouvelle ou artificielle: il est l’effet d’un travail sur la langue existante, [...] La science mystique ne se constitue pas en créant un corps linguistique cohérent (c’est-à-dire un système scientifique), mais en définissant des opérations légitimes (c’est-à-dire une formalisation des pratiques).”¹⁴⁴ Esta linguagem surge ao serviço de um tema privilegiado de Teolinda Gersão, o da ligação da figura feminina com o mundo natural, que neste romance parece surgir de um modo mais radical, à imagem dessa natureza em questão, sem meio termo, que é a africana e que exige mais da linguagem. Este tema, já bem presente em *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*, sugeria, na primeira parte desse romance, um magma indiferenciado entre sujeito e natureza/mar (*PMMF*, 10)¹⁴⁵ resultante da situação de luto, perda e infelicidade da *mulher* do título, (nome comum de) Hortense e Clara, ambas na mesma situação.

No romance africano, *A Árvore das Palavras*, surge uma imagem semelhante de um mar violento e invasivo associado a uma impressão de angústia: *Teve sonhos confusos, nessa noite. De manhã só se lembrava de que o mar entrava, rebentando a janela, e havia em toda a casa uma sensação de angústia.* (*AP*, 133) A relação fusional do indivíduo com a natureza aparece na primeira parte de cada um destes romances, como actualização do indiferenciado

¹⁴² Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 195. Ainda segundo Certeau: “Il faut se détacher de la langue naturelle pour qu’il y ait langue produite. [...] il n’importe pas encore de savoir quel type de scientificité va déterminer cette fabrication, mais de reconnaître d’abord un droit à la mystique comme à toute science [...]” *Ibidem*, p. 184.

¹⁴³ *Ibidem*, p. 184.

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 196.

¹⁴⁵ Cf. § 1.3. “A mulher e o mar”, p. 38.

que se manifesta, respectivamente, como marca do desespero no primeiro - que trata o período ditatorial na metrópole - e como marca da felicidade que é a infância da narradora no meio natural animado do romance africano.

2.4. *África (...) entrava dentro de nós como um bruxedo. (AP, 63)*

A certeza de que se podia crescer até ao céu (AP, 16) que habita a narradora na sua infância é expressão do que Freud no seu já referido ensaio sobre o animismo, *Totem et Tabou*, denomina “la toute-puissance des idées”/“o poder (todo) soberano das ideias”, premissa de toda a magia permitida pelo pensamento animista. Segundo esta premissa, o indivíduo sobrestima os actos psíquicos, ou seja, o que é pensado relativamente à realidade e, neste sentido, não distingue o seu desejo do real, sendo este o princípio no qual se baseiam a feitiçaria e a magia: “(...) c’est-à-dire une attitude à l’égard du monde qui, d’après ce que nous savons concernant les rapports entre la réalité et la pensée, doit nous apparaître comme une surestimation de cette dernière.”¹⁴⁶ Os feitiços e a magia irradiam dessa natureza africana de carácter sobrenatural, o que explica a sua dominância e atracção irresistível exercida sobre os sujeitos: *Fechávamos os olhos, sabendo que éramos nós a presa, e que uma força pesava sobre nós, como um encanto. (AP, 64) África (...) entrava dentro de nós como um bruxedo. (AP, 63)* São várias as referências a feitiços temidos por Amélia (o que não é de estranhar face ao seu receio da natureza) e praticados por várias personagens, seja de forma inconsciente, como acontece com a costureira quando destrói e reconstrói o casaco de seu marido Laureano, ou de forma consciente, como é o caso de Gita quando lança o feitiço de viagem à mãe, sendo influenciada pela cultura africana transmitida pelos seus amigos da escola e sobretudo por Lóia, mãe espiritual, cuja cultura se opõe à da sua progenitora:

Nos negros não se pode confiar, diz Amélia. Porque nos desejam o mal e nos odeiam. Armam feitiços contra nós e podem trazer-nos a doença ou a morte. (AP, 21-22)
Havia pessoas a quem aquela terra amolecia e fazia perder o norte, dizia Amélia. Como se lhes lançasse um feitiço. Podia-se cair em África como num poço. África sugava as forças, sugava a gente, como areia movediça. Nunca mais se voltava, nunca mais se era

¹⁴⁶ Sigmund Freud, *Totem et Tabou : Interprétation par la psychanalyse de la vie sociale des peuples primitifs*, op. cit., p. 119.

igual ao que se fora antes. Uma força nos levava para o fundo, como uma doença. Mortal. Se não se lutasse o suficiente. Se não se teimasse o suficiente. Dizia Amélia enervada, olhando-nos de soslaio (AP, 64).

Amélia não suporta essa força africana que adquire sempre uma vertente negativa quando é por ela referida. A vingança de Amélia contra Laureano, *fantoche* (AP, 96), por não conseguir a promoção – o reconhecimento de que ela tanto necessita – é consumada sobre o seu casaco. Amélia não produz uma efígie – apesar de a denominação *fantoche* a sugerir – que se assemelhe a Laureano, mas age sobre um objecto – o casaco – que representa a sua imagem; o que constitui um dos procedimentos mágicos referidos por Freud, segundo o qual todas as acções efectuadas sobre o objecto representante são imediatamente sentidas pelo modelo representado que, no caso de Laureano, surge como um *animal abatido (...) Sem nexo, todos os fios quebrados* (AP, 97)¹⁴⁷. A partir desta acção sobre o casaco, metáfora de Laureano, assiste-se à mudança do seu destino. Através do casaco desfeito pela raiva de Amélia não se lerá mais a felicidade de Laureano até ao fim do romance, todas as referências positivas (durante a segunda parte) dizem respeito a um tempo anterior. Apesar de o feitiço de Amélia sobre Laureano ser aparentemente inconsciente, as ideias, os sentimentos de ódio e de raiva são tão fortes que não podem deixar de surtir efeito, pois são a manifestação do desejo de Amélia, tal como é descrito por Freud: “Les motifs qui poussent à l’exercice de la magie sont faciles à reconnaître : ce sont les désirs humains. Nous devons seulement admettre que l’homme primitif a une confiance démesurée dans la puissance de ses désirs. Au fond, tout ce qu’il cherche à obtenir par des moyens magiques ne doit arriver que parce qu’il veut. C’est ainsi qu’au début nous n’avons à faire qu’au désir.”¹⁴⁸

A inconsciência do feitiço por parte de Amélia é “natural”, uma vez que não acredita no espírito africano, ou melhor, acredita mas de forma inconsciente, temendo-o (vítima do seu próprio destino), com um campo de consciência muito estreito relativamente ao seu verdadeiro desejo, o que a lança numa infelicidade e frustração permanente e sem sentido. A

¹⁴⁷ “Un des procédés magiques dont on se sert le plus communément pour nuire à un ennemi consiste à fabriquer son effigie, avec des matériaux quelconques. On peut encore “décréter” que tel ou tel autre objet représentera son image. Tout ce qu’on inflige à cette effigie frappe également le modèle haï; il suffit de léser une partie quelconque de celle-là, pour que la partie correspondante du corps de celui-ci devienne malade.” Sigmund Freud, *Totem et Tabou : Interprétation par la psychanalyse de la vie sociale des peuples primitifs*, *op. cit.*, p. 112.

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 118.

resistência de Amélia à cultura africana, do *outro*, é de tal ordem que a impede de assumir conscientemente ou de simplesmente aceitar a sua assimilação que, de facto, tem lugar independentemente da sua vontade. Apesar de não haver qualquer referência explícita ao feitiço de Amélia, por ventura devido à sua inconsciência, este concretiza-se sob o olhar animista de Gita. A acção de Amélia sobre o casaco de Laureano cumpre a técnica de um feitiço ou ritual mágico exposta por Freud¹⁴⁹, segundo a qual o pensamento, sentimento ou desejo projectado com toda a sua força sobre um objecto que simboliza a pessoa ao qual se refere tal sentimento, aufere a categoria de real:

(...) vejo o casaco de Laureano sobre a mesa. Ao lado da tesoura. Desmanchado. (...) Imagino Amélia cortando, retalhando. O casaco desfeito, sobre a mesa : a gola tirada para fora, como uma gravata de fantoche, as mangas larguíssimas, espalmadas, sem costura, o forro saindo pelos bolsos como as entranhas de um animal abatido. (...) Percorro com os dedos os bordos da tesoura, sinto a lâmina afiada sobre a pele. Uma arma branca, cortante como uma lâmina de faca. Assim ela a devia ter sentido, a entrar no tecido, fundo. Um fio de sangue algures, invisível. Doendo, doendo (...) A gola e os virados das bandas tirados para fora, as mangas separadas, cada pedaço mais pequeno que o outro. Sem nexo, todos os fios quebrados. Sobretudo o fio condutor, a linha mestra que unia os bocados e os transformava numa coisa inteira. (AP, 96-97)

O fio de sangue que resulta da quebra de todos os fios, sobretudo [do] fio condutor, que é o espírito, a alma que invade todas os seres e tudo anima, esse fio invisível espiritual é o mesmo que une os pedaços e dá vida à boneca construída por Lóia para Gita e que inspirará aquela que, por sua vez, Gita fabricará à imagem de Amélia, para imediatamente após o episódio do casaco, lhe lançar o seu feitiço de viagem, como se de um contra-feitiço se tratasse. Fio da vida este que também já tinha sido referido, a propósito do medo dos feitiços sentido por Amélia que nunca deixava tesouras cruzadas ou abertas: podiam

¹⁴⁹ Note-se que Freud distingue o feitiço da magia da seguinte forma: “Peut-on établir une distinction de principe entre la sorcellerie et la magie? Oui, si l’on fait un peu arbitrairement abstraction des hésitations du langage courant. La sorcellerie apparaît alors essentiellement comme l’art d’influencer les esprits, en les traitant comme on traite les hommes dans des conditions identiques, c’est à dire en les apaisant, en se les conciliant, en se les rendant favorables, en les intimidant, en les dépouillant de leur puissance, en les soumettant à sa volonté, et tout cela par le recours aux moyens dont on a éprouvé l’efficacité par rapport aux hommes vivants. Mais la magie est quelque chose de différent : elle fait, au fond, abstraction des esprits et se sert, non de la méthode psychologique banale, mais de procédés particuliers. (...) La magie doit servir aux fins les plus variées : soumettre les phénomènes de la nature à la volonté de l’homme, protéger l’individu contre les ennemis et les dangers et lui donner le pouvoir de nuire à ses ennemis. (...) le principe de la magie est tellement évident qu’il a dû être reconnu par tous les auteurs. On peut l’exprimer d’une façon claire et concise, en se servant de la formule de E. B. Tylor (...) : «mistaking an ideal connexion for a real one» («prendre par erreur un rapport idéal pour un rapport réel»)." *Ibidem*, p. 111. Dir-se-ia que Teolinda Gersão utiliza, em linguagem corrente, a palavra feitiço para designar o que Freud denomina por magia. Esta terminologia é adoptada nos presentes comentários em sintonia com a sua utilização no texto da Autora.

desmanchar a vida, cortando o fio, dizia. E tinha medo de feitiços, de ossos cozidos na bainha dos vestidos, sementes de cajueiro escondidas no seio, montinhos de carvão diante das portas, cabeças de galinha enterradas, facas espetadas no chão. (AP, 40)

O desentendimento entre Amélia e Laureano, anunciado através das discussões em surdina na sala de costura – ouvidas por Gita quando acordava a meio da noite, com o ruído simbólico e recorrente do cair da tesoura – culmina na crise de Amélia face à derrota de Laureano quando este não obtém a promoção tão esperada e necessária à auto-estima da esposa, dando origem à sua vingança materializada no casaco:

Depois Amélia afundou-se na cadeira, a chorar alto, em dada altura levantou-se e de repente desatou a rir: (...) A sua voz tornava-se cada vez mais estridente [como aliás já acontecia nas discussões nocturnas que tinha com Laureano], ameaçava a cada instante partir-se:

Fiel é nome de cão, gritou por fim, batendo com os punhos sobre a mesa. (...) As palavras rodopiam no ar como morcegos, em cambalhotas cegas, avançam no escuro, evitando a luz. Ouço-as ferir o ar, como pedras atiradas, que caem dentro de nós (AP, 95)

Laureano é representado metaforicamente pelo seu casaco *desmanchado* (AP, 96), esventrado, destruído, rasgado, desfeito com a arma branca de Amélia: a tesoura. A vingança e violência de Amélia contra o fracasso de Laureano, representado na sua ausência de promoção, manifesta-se e é objectivada no casaco: *a gola tirada para fora como uma gravata de fantoche*, que é Laureano aos olhos de Amélia (...) *o forro saindo pelos bolsos como as entranhas de um animal abatido*, que é Laureano nas suas mãos. A tesoura é a *arma branca* de Amélia, com a qual faz correr *Um fio de sangue algures, invisível. Doendo, doendo*. Doendo em Laureano, primeiro com as palavras *como pedras* e, depois, com a tesoura como uma faca. É bem passional esta vingança de Amélia que transpira do seu corpo: *Talvez afaste o cabelo da testa, limpe com o lenço uma gota de suor* (AP, 97). E a “coisa” inteira, que era Laureano, fica para sempre quebrada, rimando com a aprendizagem tirada desta situação por Gita: *Agora eu sei. Sei que um raio pode cair em qualquer altura, e deixar o mundo quebrado para trás*. (AP, 96)

A última cena, assim como a inicial, da primeira parte passa-se entre o espaço interior e o espaço exterior, e descreve o feitiço que Gita lança a Amélia. É no seu quarto, mais precisamente na sua cama que Gita constrói a boneca que representa a sua mãe:

(...) apanho do chão pedaços de seda e renda branca de uma blusa de Amélia que ficou já quase pronta em cima da máquina, (...) faço uma boneca de farrapos e pinto-lhe na face a cara de Amélia, copiada pacientemente de uma fotografia que tirei do álbum. Olhos e nariz, boca e sobrancelhas, não esqueço sequer os brincos, que lhe fui buscar ao quarto, durante o dia, e agora coso, um de cada lado, no sítio das orelhas. Não pode haver engano, verifico: está igual.

Não é um feitiço de morte que lhe faço, é um feitiço de viagem. Em cada mão e em cada pé, nas orelhas e no meio do peito deito uma pedra de sal, espalho em volta os alfinetes e é a luz do luar, espalho renda branca e é a espuma.

Porque o mar a vai levar o mesmo mar que a trouxe. E a tampa da caixa dos botões é o barco onde ela vai sentada. (AP, 98)

De acordo com o princípio de magia enunciado por Freud, neste extracto, são nitidamente declarados o desejo e o pensamento do agente do feitiço que supõe a crença absoluta na sua realização, em consequência da convicção no poder todo soberano das ideias, não havendo qualquer distinção entre o mundo mental, o do desejo e o da realidade. Perante esta descrição, o feitiço de Gita rege-se, notoriamente, pelo princípio da semelhança (“similitude”), definido por Freud, pois a boneca de farrapos é uma efigie, feita à imagem de Amélia (está igual): “Nous voyons en effet sans difficulté ce qui assure l’efficacité de l’action dans tous ces exemples. C’est la similitude entre l’action accomplie et le phénomène dont la production est désirée. Aussi Frazer appelle-t-il cette variété de magie imitative. Si je veux qu’il pleuve, je n’ai qu’à faire quelque chose qui ressemble à la pluie ou qui la rappelle.”¹⁵⁰ Mas também integra o princípio da substituição da parte pelo todo – designada por Frazer como magia contagiosa – quando utiliza objectos de Amélia como os brincos, pedaços de seda e renda branca de uma blusa sua, à imagem da acção sobre o casaco de Laureano que pode ser considerada como um exemplo de magia contagiosa que, segundo Freud, Frazer distingue da magia imitativa¹⁵¹. E esta boneca, que Gita constrói à semelhança de Amélia, é inspirada no modelo de outra construída por Lóia anteriormente, facto que confirma a origem da influência cultural animista de Gita na sua mãe espiritual, Lóia:

¹⁵⁰ Sigmund Freud, *Totem et Tabou: Interprétation par la psychanalyse de la vie sociale des peuples primitifs*, *op. cit.*, p. 114.

¹⁵¹ “Francis Bacon, dans sa *Natural History*, mentionne la croyance, très répandue, d’après laquelle suffirait, pour guérir une plaie, d’enduire de graisse l’arme qui l’a produite. Certains paysans anglais se conforment aujourd’hui encore à cette prescription, et lorsqu’ils se sont blessés avec une faux, ils conservent l’instrument dans le plus grand état de propreté, afin d’éviter la suppuration de la plaie. (...) Ce (...) sont des exemples de magie contagieuse que Frazer distingue de la magie imitative. Ce qui confère une efficacité à la magie contagieuse, ce n’est plus la similitude, mais la contiguité dans le temps, tout au moins la contiguité telle qu’on se la représente, le souvenir de son existence. Et comme la similitude et la contiguité sont les deux principes essentiels des processus d’association, toute l’absurdité des prescriptions magiques est dominée, pour ainsi, par l’association des idées.” *Ibidem*, p. 116-117.

Senta-se no chão ao meu lado, e faz-me uma boneca de trapo, com dois gestos rápidos das mãos – farrapos soltos, sobras desconexas da costura de Amélia, botões e argolas, colchetes e missangas apanhados do soalho, de repente juntos, numa figura inteira. Sigo fascinada os seus dedos como um passe de mágica, e olho a boneca com assombro, porque ela me parece misteriosa. Um fio une os pedaços, invisível mas tão forte que a transforma numa coisa quase viva. E isso aconteceu diante dos meus olhos, ela surgiu, quase do nada. Eu vi. (AP, 35)

Lóia desperta em Gita o interesse e a curiosidade pelas técnicas animistas, levando-a à sua assimilação: *o que tu fazes, quero fazer também. § Mesmo algo assim espantoso eu farei: Juro, juro. Uma boneca viva, eu farei. E se alguém a cortar em pedaços eu coso-a com a agulha e linha e ela fica outra vez inteira. (AP, 35)* Note-se de novo a alusão à *linha* ou ao *fio*, frequentemente evocados no seu duplo sentido próprio e figurado, como metáfora recorrente da vida, presente no quotidiano de Amélia – uma vez que as *tesouras cruzadas ou abertas: podiam desmanchar a vida, cortando o fio, (AP, 40)* – e nos objectos que representam os seres vivos: o casaco de Laureano, a boneca de trapos feita por Lóia e a efigie de Amélia fabricada por Gita. A menina branca terá oportunidade de satisfazer a curiosidade pelas técnicas animistas e de desenvolver o respectivo conhecimento através do contacto com os companheiros de escola, daí decorrendo uma alegria e um prazer partilhados que se manifestam no canto, característica imprescindível dos rituais africanos:

*É a Assa que um dia pergunto, no recreio: Já viste feitiços?
Ela ri, abrindo muito os olhos: Feitiço, sim, yáyá-yáyáyá. Quando era pequena, acrescenta, rindo mais, contando logo:
Os rapaze vinha à noite, esfregava erva no cabo da enxada, batia palma, as minina ficava a ver, batia tamém palma, cantava. E então o cabo da enxada levantava, sem mão de ninguém que toca nele.
E cantavam o quê? quero saber.
Ela bate as palmas e recita:
Npiné oiwe, npiné oiwe,
Npiné oiwe, npiné oiwe,
Npinié lamuca npiné
Vuca, vuca, vuca!
Canto com ela, batendo a palmas, ppiné oiwe, npiné oiwe, Assa repete, sufocada de riso: Vuca, vuca, vuca! (AP, 81)*

Este interesse da narradora pelos feitiços, dez fragmentos antes do desfecho da primeira parte, insinua e anuncia o olhar de Gita sobre a acção de Amélia, vista como um feitiço contra o pai e o seu consequente feitiço vingador contra a mãe. A partir destes feitiços, no final da primeira parte, são marcados os destinos dos pais de Gita, narrados na

terceira parte: a depressão crônica de Laureano e a partida de Amélia. De onde se pode inferir um elogio à cultura africana, através do sucesso das técnicas animistas. Ao vingar o pai lançando o feitiço de viagem à mãe, Gita actualiza um complexo de Electra, ou numa perspectiva freudiana, um complexo de Édipo invertido anunciado no início do romance através das suas brincadeiras e cumplicidade repletas de uma sensualidade já assinalada¹⁵². Gita não deseja a morte da mãe, mas o que de mais próximo existe, outra forma de desaparecimento: a viagem sem regresso. Se a realização da efigie tem lugar no interior da casa, domínio de Amélia, espaço conotado com a infelicidade neste romance, onde o lugar da felicidade é a natureza, a consumação do feitiço ocorre *à porta do quintal* (AP, 98), zona de fronteira, onde são evocados os espíritos, os xipocué, sendo através da ajuda da natureza, ventos, folhas, árvores e dos próprios xipocué, que se encontram no exterior, que o feitiço é possível, num cenário de tempestade, tradicionalmente associado à bruxaria ou à feitiçaria:

O vento sopra lá fora, as árvores arrepiam-se de medo, [as árvores têm medo porque são animadas por um espírito que lhes permite o verbo, a palavra, que lhes dá voz.] sacudindo as folhas, o chão estremece debaixo dos meus pés como terra revolvida, o bafo dos xipocué bate-me na cara, cola-me a camisa de noite contra o corpo, tremo de frio e sinto-me arder de calor, como de febre, mas não posso recuar, não posso recuar agora, (AP, 99)

Os espíritos, os xipocué latentes nos elementos da natureza africana, ao serem invocados para a realização do feitiço, actualizam a comunhão do corpo com o mundo. Os comportamentos, sentimentos das árvores são comuns aos da narradora, o que não é de estranhar dada a frequente identificação do corpo com a árvore (símbolo da fusão entre o indivíduo e a natureza). O corpo e espírito de Gita participam da natureza invocada para que a consumação do seu desejo se concretize através do *feitiço de viagem* que lança a Amélia. Os espíritos habitam a natureza, logo são invocados no exterior *à porta do quintal* (AP, 98), mas uma vez que o espaço de Amélia é o interior, mais especificamente a sala de costura, é aí que a esconjuração é gritada em silêncio e a boneca que a representa é empurrada para debaixo do guarda-fatos: *e grito, sem voz, de olhos fechados: § Vai-te embora e não voltes, não voltes nunca mais. (AP, 99)* O oximoro: *grito, sem voz*, expressão do modo como o desejo de Gita é verbalizado, justifica-se não só por razões práticas, para que não fosse

¹⁵² Cf. a propósito do relacionamento entre Laureano e Gita os pontos 3.2.2 “Electra revisitada por Gita e Elisa” e 3.2.3 “Pais edipianos” da II Parte.

identificada, mas também porque esta figura de estilo sugere a esfera mística vivenciada por Gita, já anunciada pelo oximoro precedente que une em simultâneo as sensações opostas de frio e calor: *tremo de frio e sinto-me arder de calor*. (AP, 99) Através das técnicas de magia baseadas na sobrestimação dos processos psíquicos relativamente à realidade, princípio que como se viu regula o pensamento animista, pode-se compreender melhor como o espaço e o tempo, da primeira parte deste romance, mais do que contíguos são fusionais, pois se não existe diferença entre desejo, representação e realidade, a distinção espacial e temporal também não tem qualquer razão de ser¹⁵³.

Todas estas referências às práticas de feitiçaria ou bruxaria não podem deixar de nos fazer pensar e, conseqüentemente, citar a obra de Jules Michelet, *La Sorcière* (1862). A tradução portuguesa de *sorcière* pode tomar a forma de bruxa ou feiticeira. De facto, segundo a entrada “Bruxa/Bruxaria” do *Dicionário de Crítica Feminista* de Ana Gabriela Macedo e Ana Luísa Amaral, “A palavra «bruxa» pode ter três sentidos: «mulher velha e feia», «feiticeira», ou simplesmente «adivinha» ou «curandeira».”¹⁵⁴ É no sentido de feiticeira que o contributo de Michelet pode interessar para a compreensão dos actos de Gita ou de Lóia. Na tradição cristã, «Feiticeira» refere-se a uma figura feminina poderosa que utiliza a sua força para praticar o Mal e cujos poderes advêm de um pacto com o Diabo. Enquanto divindade maléfica, a feiticeira exerce determinadas práticas ritualistas e a sua actividade é essencialmente nocturna, tornando-se símbolo de desrespeito pela ordem estabelecida e de rejeição dos valores morais da comunidade cristã. Daí a intolerância com que foram perseguidas as mulheres acusadas de bruxaria, não só na Idade Média, mas sobretudo nos séculos XVI e XVII¹⁵⁵. Apesar do contexto africano onde se desenvolvem as acções de feitiçaria ser culturalmente *outro* e pouco ter que ver com a tradição judaico-cristã, existem obviamente coincidências na acepção do termo “feitiçaria” que permitem a sua utilização: “Do ponto de vista feminista, (...) a bruxa-feiticeira é alguém que rejeita a

¹⁵³ “On suppose que les relations existant entre les représentations doivent également exister entre les choses. Comme la pensée, qui ne connaît pas les distances, réunit facilement dans le même acte de conscience les choses les plus éloignées dans l’espace et dans le temps, le monde magique franchira télépathiquement les distances spatiales et traitera les rapports passés comme s’ils étaient actuels.” Sigmund Freud, *Totem et Tabou: Interprétation par la psychanalyse de la vie sociale des peuples primitifs*, op. cit., p. 119-120.

¹⁵⁴ Ana Gabriela Macedo e Ana Luísa Amaral (orgs.), op. cit., p. 11.

¹⁵⁵ Cf. *Ibidem*, p. 10-11.

integração numa comunidade (cuja norma é patriarcal) optando pela força das trevas.”¹⁵⁶ As práticas de magia desempenhadas pelos africanos, em geral, e por Lóia ou Gita, em particular, simbolizam a resistência da cultura africana (a cultura do *outro*, da margem) à dominação, à colonização da cultura europeia (a cultura do mesmo/do idêntico), patriarcal. A cultura africana considerada em tempo colonial (e não só) como cultura de margem encontra assim os seus meios para resistir à ordem totalitária do colonizador¹⁵⁷.

A bruxa-feiticeira constitui exemplo de uma existência marginal bem sucedida, uma vez que o dom da palavra mágica lhe confere uma voz que se reflecte em acção num universo mítico tradicional, em que as vozes femininas dissonantes são normalmente silenciadas¹⁵⁸. Gita cumpre perfeitamente esta função além de se revelar inimiga da ordem e estabilidade socialmente definidas, ao querer “matar” ou fazer desaparecer a mãe. Catherine Clément e Hélène Cixous, na obra conjunta *La Jeune née*¹⁵⁹, analisam a figura da feiticeira como uma figura mítica que representa tudo o que é mais temido e odiado na mulher, uma vez que em termos simbólicos, a afirmação de uma identidade feminina forte é sentida como uma ameaça à identidade masculina¹⁶⁰. São curiosamente as personagens femininas as únicas que no romance *A Árvore das Palavras* desenvolvem, consciente ou inconscientemente, técnicas de magia baseadas na força do desejo e numa ligação primordial e subterrânea com a natureza, sendo-lhes assim permitida uma energia que as conduz mais longe do que as personagens masculinas, cujos percursos são determinados pelo pessimismo. Mesmo se Laureano, personagem masculina principal, adopta palavras e atitudes que actualizam uma sensibilidade e forma de perceber o mundo frequentemente associada ao feminino¹⁶¹,

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 11.

¹⁵⁷ A opção da feiticeira “coloca-a numa posição de isolamento e de auto-exclusão que é subversiva, porque constitui uma alternativa, uma vivência à margem das regras da comunidade, vivência essa interpretada pelo poder estabelecido como um exemplo de indiferença em relação às regras que se querem totalitárias e credíveis. Este isolamento é ainda mais perturbador na medida em que sugere liberdade sexual e autodeterminação, duas características inaceitáveis no papel que se esperava que as mulheres desempenhassem na sociedade. Por esta razão, a imaginação popular concebe a bruxa como uma implacável inimiga da ordem e da estabilidade social.” *Ibidem*, p. 11.

¹⁵⁸ Cf. *Ibidem*., p. 11.

¹⁵⁹ Catherine Clément e Hélène Cixous, *La jeune née*. Coll. 10/18, Paris, Union Générale d’Édition, 1975.

¹⁶⁰ Ana Gabriela Macedo e Ana Luísa Amaral (orgs.), *op. cit.*, p. 11.

¹⁶¹ Por feminino, entenda-se uma diferença relativamente ao masculino, diferença esta vista como uma fonte positiva de valores alternativos e não como era vista tradicionalmente como marca de inferioridade. Por diferença, na sua inflexão derrideana de *différance*, entenda-se uma natureza relacional instável, inspirada pelo sentido linguístico, que se situa para além de uma posição essencialista, sendo o feminino o lugar privilegiado para exercer essa instabilidade. Consequentemente, o feminino identifica-se com a noção de diferença,

não desenvolve essa ligação com a natureza que lhe permite encontrar a energia vital para sobreviver. Esta ligação das mulheres com a natureza, extremamente presente nas culturas africanas, encontra o seu equivalente na tradição histórica e cultural do Ocidente evocada por Michelet e por Marguerite Duras¹⁶², sobretudo na época medieval. E o que nos diz Michelet é que a mulher nasce da solidão. Nas comunidades indistintas da Idade Média que co-habitavam como uma família única¹⁶³, a mulher ocupava um lugar irrelevante:

“La femme réelle comptait bien peu dans ces masses rustiques, ce mélange d’hommes et de troupeaux. Misérable fatalité d’un état qui ne changea que par la séparation des habitations, lorsqu’on prit assez de courage pour vivre à part, en hameau, ou pour cultiver un peu loin des terres fertiles et créer des huttes dans les clairières des forêts. Le foyer isolé fit la vraie famille. Le nid fit l’oiseau. Dès lors, ce n’étaient plus des choses, mais des âmes... La femme était née.”¹⁶⁴

No seu prefácio à publicação de *La Sorcière* de Michelet, em 1959¹⁶⁵, Roland Barthes afirma que a ideia de feiticeira se forma a partir do momento em que a jovem esposa do servo, na sua solidão, dá ouvidos aos demónios do lar que a circundam: “Dans l’épouse du serf, la Sorcière n’est pas encore que virtuelle, il ne s’agit que d’une communication rêvée entre la Femme et la Surnature : Satan n’est pas encore conçu.”¹⁶⁶ A descrição de Michelet da mulher na Baixa Idade Média aproxima-se da mulher africana, cuja vida finaliza na tuberculose como a de Lóia ou na miséria do caniço. No seu prefácio, Roland Barthes anuncia a descrição romanesca da feiticeira desenhada pelo historiador:

“Michelet [...] parle des sorcières pendant trois cents ans, comme d’une seule et même femme. L’existence romanesque est fondée très exactement à partir du moment où la Sorcière est pourvue d’un corps soigneusement situé, abondamment décrit [...] son mode d’existence corporel est le glissement menu, une sorte d’oisiveté ménagère qui lui fait prêter l’oreille aux esprits du foyer, ces anciens dieux païens, que l’Église a condamnés à l’exil et qui se sont réfugiés dans la mesure du serf”¹⁶⁷.

encontrando-se além de uma bipolarização redutora essencialista transcendendo a condição de papel imposto externamente pela sociedade. Neste sentido, o feminino será considerado como uma zona do imaginário alternativo, marginal, periférico, para lá dos estereótipos existentes da mulher, susceptível de ser partilhado pelos homens, constituindo-se como uma zona comum a homens e mulheres. “Para Drucilla Cornell o feminino é aquilo que resiste à definição, que contém a multiplicidade e a alteridade.” Cf. Ana Gabriela Macedo e Ana Luísa Amaral (orgs.), *op. cit.*, p. 36-37.

¹⁶² “Il serait quand même bon de rappeler ce que disait Michelet, là, sur les sorcières.” Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *Les Parleuses*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1974, p. 163.

¹⁶³ “Plusieurs de ces comunautés subsistèrent au moyen-âge et au-delà. Le seigneur s’occupait peu de ce qui en résultait. Il regardait comme une seule famille cette tribu, cette masse de gens «levants et couchants ensemble», – «mangeant à un pain et à un pot».” Jules Michelet, *La Sorcière*. Chronologie et préface par Paul Villaneix, Paris, Flammarion, 1966, p. 61.

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 61-62.

¹⁶⁵ Jules Michelet, *La Sorcière*. Préf. de Roland Barthes, Paris, Club Français du Livre, 1959.

¹⁶⁶ Roland Barthes, “La Sorcière”, in *Essais Critiques*, Coll. Tel Quel, Paris, Éditions du Seuil, 1964, p. 113.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 116-117.

À servidão feudal da Idade Média, instituição patriarcal que despoleta a *praxis* marginal da feiticeira, corresponde, na África Colonial, o domínio do colonizador sobre o colonizado. A forma física que Michelet concede a essa feiticeira é a seguinte: “Elle est svelte et mince, comme les saintes des églises. La très pauvre nourriture de ces temps doit faire des créatures fines, mais chez qui la vie est faible. – Immenses mortalités d’enfants. – Ces pâles roses n’ont que des nerfs. De là éclatera plus tard la danse épileptique du quatorzième siècle.”¹⁶⁸ No mesmo sentido, Marguerite Duras escreve: “On est en 1350 par exemple. [...] Dans les villes il y a la peste. Elle a faim tout le temps. Peur. C’est la solitude qui s’écoule autour de la forme famélique, qui fonde le règne. Ce n’est pas la faim ni la peur. Michelet ne peut pas penser à nous tellement nous sommes maigres, rachitiques. Nous faisons dix enfants pour en garder un. Notre mari est loin.”¹⁶⁹ Lóia que morre tuberculosa e a quem lhe morreram dois filhos de quatro, imbuída do espiritismo africano, obedece à descrição da “bruxa”/feiticeira medieval de Duras:

Lóia veio de Marracuene e o seu homem, Zedequias, já andou nas minas de Jone, mas agora voltou para cá e anda na estiva. (...) As crianças que nascem são mostradas à lua, para que ela não lhes faça mal. Lá na aldeia de Marracuene morreu-lhe um filho muito pequeno e outro que já sabia andar. As crianças mortas perdem-se na floresta e no mato, procuram o caminho de casa mas não o encontram, porque os mortos perderam o faro, como os sardões, e por isso não acham o caminho de volta. (AP, 31)

Através do lugar onde habita, Lóia representa toda a miséria africana, réplica da Idade Medieval europeia:

Meninas de vestido sujo caminham descalças, de mão dada. O pasmo dos seus olhos enormes. Outra carrega um bebé adormecido, com moscas em redor da boca. As ruas desoladas dos negros. Como se nada valesse a pena e tudo o que se estragava fosse irremediavelmente degradar-se ainda mais. (AP, 196) Crianças brincam, na lama. Adiante, ajoelhada no chão, uma mulher teima em acender uma fogueira que não acende. (...) Uma fogueira que não acende, uma fogueira que não acende. Uma mulher teimando em acender o lume: Ajoelhada no chão. (AP, 198)

Também as mulheres referidas por Roberto, amigo negro de Gita que reconhece a sabedoria feminina e a injustiça com que são tratadas, são uma réplica no continente africano

¹⁶⁸ Jules Michelet, *op. cit.*, p. 65.

¹⁶⁹ Marguerite Duras, *La Vie matérielle*. Paris, Gallimard, 1987, p. 73.

da mulher medieval europeia e de uma certa condição feminina que perdura ainda hoje em todos os continentes:

Trabalham de sol a sol e quando calha são espancadas pelos homens, às vezes casam sem amor, só porque convém à família, e depois a melhor comida é para o marido: quando ele se senta à mesa ela não se senta com ele, come depois os restos, e se for o caso também a sogra manda nela e lhe bate. Por isso às vezes acontecem coisas, as mulheres fogem, deitam-se ao rio, vão procurar os crocodilos, enforcam-se nas árvores ou fogem mato a dentro até caírem de fome de sede e de cansaço. Ou são abandonadas, com os filhos, porque os homens vão para o norte ou para o sul, à procura de melhor vida, o que também pode ser um álibi, quando os homens são irresponsáveis como crianças e querem tornar a fazer vida de solteiro. (AP, 207) É sempre a elas que os homens voltam quando perdem o norte, diz Roberto. (...) – é a elas que voltam, porque elas não perdem o norte, e distinguem a verdadeira luz do falso brilho. (AP, 208)

O heroísmo e o desespero de certas mulheres africanas cantados por Roberto não estão muito distantes da condição feminina na Idade Média descrita por Michelet: “Maintenant, vers le douzième, deux faiblesses sont attachées à cet état de demi-jeûne : la nuit, le somnambulisme, le jour, l’illusion, la rêverie et le don des larmes.”¹⁷⁰ Também Amélia manifesta semelhanças com esta descrição, na medida em que os dois últimos dons são por si experimentados enquanto personagem neurasténica que irrompe frequentemente em lágrimas e cuja descrição física confirma o seu estado de nervos: *Amélia impaciente, tão impaciente que por completo o leite lhe seca, e a língua lhe seca, e toda ela se afia em magreza e pressa* (AP, 18). Ao longo dos séculos, desde as feiticeiras solitárias das florestas medievais às mulheres de hoje que habitam os silêncios das suas casas, nos tempos mortos, os elementos do sexo feminino foram desenvolvendo uma relação específica com o tempo, o silêncio e a solidão, que transparece na personagem de Amélia sob uma forma de devaneio pequeno burguês e, na personagem colectiva das mulheres africanas, sob a forma de um conhecimento ancestral (hereditário) não consciente:

Sobreviver passa por elas, digo. Estão ligadas à terra, ao cultivo das machambas, aos costumes, aos filhos, há uma longa linha de tempo que passa através delas e elas guardam, sem saberem até que ponto é importante tudo o que guardam – os gestos de embalar, semear, colher, acender o lume, pilar milho, (AP, 208)

É na solidão e no silêncio que a mulher europeia, Amélia, toma consciência dos seus sonhos e os esconde, tal como a mulher descrita por Michelet: “La voilà chez elle. [...] Elle

¹⁷⁰ Jules Michelet, *op. cit.*, p. 65.

peut couvrir une pensée, et, seule, en filant, rêver, pendant qu'il est à la forêt. Cette misérable cabane, humide, mal close où siffle le vent d'hiver, en revanche, est silencieuse. Elle a certains coins obscurs où la femme va loger ses rêves. [...] Elle est seule. Point de voisine.”¹⁷¹ Na tradição do fiar, Amélia, costureira, encontra-se nesta situação de esconder os sonhos que não entende e os segredos do seu tempo de solidão que é de facto aquele que mais preza:

Amélia vive no quarto de costura, curvada sobre a máquina que tem escrito no dorso: P f a f f, em grandes letras separadas. (AP, 22)

Os pequenos segredos que escondia, por nenhuma razão, só porque gostava de guardar uma parte da vida para si. Mesmo que fossem coisas tolas, inúteis, como por exemplo recortes do jornal. (AP, 148)

Caminhar toda a tarde na Baixa (e dizer-lhes depois calmamente ao jantar que tinha saído só um quarto de hora, à loja da esquina, a comprar botões), (AP, 149)

Contrariamente à mulher medieval, Amélia tem vizinhas, mas devido à sua insatisfação existencial que resulta, segundo as palavras de Lóia, de muito *milando*¹⁷² na vida dela, do desentendimento que tem consigo mesma, provocando o desentendimento e a dificuldade que tem com os outros, levam-na a preferir a solidão a essas companhias que lhe são distantes:

Amélia não ia, porque não gostava de se dar com os vizinhos e por isso também raras vezes alguém vinha a nossa casa. Com o tempo isso ficou tacitamente presente (...) De tempos a tempos ela dizia-me em relação a outros vizinhos: Não andes com o Tó, a Mariquita, o Alcino. Porque deixava de se dar com a mãe deles. (AP, 44)

Segundo Roland Barthes, outra marca romanesca presente ao longo desta obra de Michelet é o facto de a feiticeira ser sempre *localizada*, participando substancialmente de um lugar físico, marca da sua íntima ligação com a natureza: “Au cloisonnement affreux de la société médiévale (dans sa phase dégradée) correspond ce paradoxe : l’enfermement de la sorcière dans le lieu ouvert par excellence : la Nature. La Nature devient tout d’un coup un lieu *impossible* : l’humain se réfugie dans l’inhumain.”¹⁷³ E Barthes acrescenta que o fascínio de Michelet pelo tema da *Mulher* e da *Feiticeira* deriva das suas virtudes mediúnicas, intermediárias, entre o homem e a natureza. A virtude mediúnica, física, resulta

¹⁷¹ *Ibidem*, p. 62.

¹⁷² Em Moçambique *milando* significa desentendimento entre pessoas; briga, desavença.

¹⁷³ Roland Barthes, “La Sorcière”, in *op. cit.*, p. 118.

da função sanguínea que torna a mulher ritmada como a natureza, à imagem do mar também este submetido a um ritmo lunar¹⁷⁴: “on comprend pourquoi la Sorcière est une figure majeure du panthéon micheliste : tout en elle la dispose à une grande fonction médiatrice : s’installant en elle, c’est dans la Nature entière que l’homme va baigner comme dans un milieu substantiel et vital.”¹⁷⁵ A capacidade mediúnica da mulher é verbalizada por Michelet da seguinte forma: “Celle-ci n’a d’ami que ses songes, ne cause qu’avec ses bêtes ou l’arbre de la forêt. Ils lui parlent ; nous savons de quoi. Ils réveillent en elle les choses que lui disait sa mère, sa grand-mère, choses antiques, qui, pendant des siècles, ont passé de femme en femme.”¹⁷⁶ Neste romance de Teolinda Gersão, a comunicação com animais e plantas é expressa através das personagens próximas da natureza e conscientes dessa proximidade, Gita fala com as árvores e Lóia com as formigas.

Estás a falar com quem? pergunto.

Com as formigas, diz ela, sem parar de esfregar e sem tirar os olhos do chão. (AP, 38) Ou falava, como ela, às formigas: ouvi, formigas, o que tenho para contar. As formigas, vendo bem, era com quem melhor falava: Se se contasse algum segredo aos pássaros eles podiam gritá-lo sobre os telhados e espalhá-lo pelo mundo. Mas com as formigas estava-se seguro. [...] Ouvi, formigas, o que vou dizer agora. [...] Ou sentava-me debaixo da árvore do quintal e falava com o vento e as folhas. (AP, 38-39)

Como uma feiticeira, Gita fala com os animais e as plantas a partir do seu modelo que é Lóia; o seu corpo também balança como por vezes o de certos alienados ou de certas feiticeiras em transe. Gita tem as suas estratégias para atingir outros estados de consciência, as *ausências*:

Eu imitava Lóia, embora não conseguisse adormecer assim subitamente, a cabeça pendurada sobre o peito, (...) Mas tinha também ausências, aprendia a convocá-las. Sentava-me por exemplo no quintal e fechava os olhos, balançando o corpo. Ou de olhos abertos, olhava fixamente a luz. Então o mundo em redor desaparecia, ou ficava pelo menos muito longe. (AP, 38)

¹⁷⁴ “Ce qui émeut Michelet, dans la Femme, c’est ce qu’elle cache : non point la nudité (ce qui serait un thème banal), mais la fonction sanguine, qui fait la Femme rythmé comme la Nature (comme l’Océan, soumis lui aussi au rythme lunaire). Le droit et la joie du mari, c’est d’accéder à ce *secret de nature*, c’est de posséder enfin dans la Femme, par cette confidence inouïe, une médiatrice entre l’homme et l’Univers. Ce privilège marital, Michelet l’a exalté dans ses livres sur la Femme.” *Ibidem*, p. 119.

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 120.

¹⁷⁶ Jules Michelet, *op. cit.*, p. 62-63.

A predisposição para estes estados de *ausência* que suscitam uma sensibilidade específica ao real, resultam na opinião de Marguerite Duras da solidão à qual a mulher é condenada durante séculos:

“[...] ainsi, dans le théâtre de la solitude profonde qui est pendant des siècles celui de sa vie, de cette façon, la femme voyage. Ce voyage, il n’est pas les guerres ni la croisade, il est dans la maison, la forêt, et dans sa tête criblée de croyances, souvent infirme, malade. C’est dans ce cas qu’elle est promue sorcière, comme vous l’êtes, comme je le suis, et qu’on la brûle. [...] L’homme n’est pas au courant de ces départs des femmes. L’homme ne peut pas être au courant de ces choses-là. L’homme est occupé à un service, à un métier, il a une responsabilité qui ne le quitte jamais, qui fait qu’il ne sait rien des femmes, rien de la liberté des femmes”¹⁷⁷

As mulheres votadas à solidão têm, conforme testemunha Marguerite Duras numa entrevista realizada por Michelle Porte, publicada com o título *Les Lieux de Marguerite Duras*, uma capacidade particular de escutar o real no silêncio, no quintal, na floresta ou na proximidade do mar. Elas falam com a natureza¹⁷⁹, de onde lhes vem um comportamento instintivo e selvagem que algumas personagens femininas de Teolinda Gersão encarnam. Dessa longa permanência no isolamento e no silêncio brota uma força feminina não ostensiva e subterrânea que se dedica à indagação (sob forma de devaneio, como é o caso explícito das personagens gersianas de Amélia, Hortense ou Lídia) e que nunca se satisfaz com qualquer dos devaneios/verdades através dos quais voou, contraposta ao questionamento androcático que anseia por um conhecimento comprovado, ancorado numa inteligência analítico-sistemática, que afasta o homem da *sombra interna*, do estado de escuta das suas zonas mais profundas onde a racionalização é vã. Note-se a atitude céptica da personagem de Afonso em *O Silêncio* relativamente a qualquer outra via de acesso à verdade que não a da razão ou a angústia e insegurança de Laureano relativamente à sua falta de *estudos*. Numa entrevista a Suzanne Lamy, Marguerite Duras resume a angústia masculina face ao silêncio da seguinte forma:

“L’activité théorisante de l’homme, réductrice, castratrice, elle n’a plus cours. Elle réduit le matériau littéraire. Le matériau littéraire, il doit arriver entier, même dans une sorte de désordre initial, de forme informe en somme, pour être entier, pour ne pas être mutilé, et ça, c’est les femmes qui le donnent à voir de cette façon-là, qui en rendent

¹⁷⁷ Marguerite Duras, *La Vie matérielle*, op. cit., p. 72-73.

¹⁷⁸ Marguerite Duras et Michelle Porte, *Les Lieux de Marguerite Duras*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1977.

¹⁷⁹ Cf. *Ibidem*, p. 13.

compte. Ce n'est plus les hommes, c'est terminé. Aucun homme n'écrit comme Sarraute, n'écrit comme Woolf. Personne n'écrit comme moi. Aucun homme.”¹⁸⁰

Gita adivinha e pressente os raciocínios de índole teórica e sistemática pronunciados por Laureano, distintos de outras formas intuitivas de compreender o real adoptadas por certas personagens femininas. *O governo (algo de grave e negativo se segue, sempre que ele começa uma frase deste modo) não só permite a construção nesta zona como ele próprio mandou construir habitações aqui. É tudo o que tem para oferecer aos negros. (AP, 198)* A explicação do desaparecimento de Lóia, personagem símbolo da ligação do feminino com a natureza, é interrompida por uma longa descrição, entre parêntesis, da natureza africana com todos os seus elementos, vegetais, animais, humanos e espirituais, de onde se infere a respectiva fusão da personagem e a assunção do animismo, uma vez que depois da sua morte Lóia se encontrará bem viva no seio da natureza.

A dignidade que neste texto é concedida ao feminino relaciona-se numa proporcionalidade directa com a capacidade que certas personagens têm de aceitar a natureza, de comunicar e de se fundir com ela, de onde resulta o carácter sensitivo/intuitivo do conhecimento de personagens como Lóia e Gita, que encontram uma via de expressão no amor, alegria, confiança e paz. Através destes veículos são conduzidas à compreensão da dimensão oculta, subterrânea da realidade. Daí decorre o elogio que transparece neste texto de uma plataforma epistemológica radicada na vertente afectiva. Esta ligação da mulher com a natureza remete-nos para certas concepções actuais do ecofeminismo¹⁸¹ que partem do pressuposto da associação histórica e cultural existente entre as mulheres e a natureza, da sua condição de dominadas na cultura ocidental e da possibilidade de se libertarem, a elas e à natureza, através do activismo ambiental. No entanto, as críticas que são frequentemente lançadas ao ecofeminismo, por vezes do seu próprio interior, são as de não problematizar nem teorizar esta associação Mulher – Natureza, ou mais grave, a acusação do ecofeminismo cair no essencialismo que esta associação implica ao definir uma essência biológica do que é “ser mulher” que estabeleça esta relação com a natureza. O ponto no qual o ecofeminismo e

¹⁸⁰ Marguerite Duras et Suzanne Lamy, “Interview du 12 avril à Montréal et du 18 juin à Paris”, in *Marguerite Duras à Montréal*. Textes réunis par Suzanne Lamy et André Roy, Québec, Éditions Spirale, 1981, p. 69.

¹⁸¹ O ecofeminismo baseia-se na premissa segundo a qual a ideologia que autoriza pressões, tais como raça, classe, sexualidade, capacidades físicas e espécie, é a mesma ideologia que sanciona a opressão da natureza. Cf. Ana Gabriela Macedo e Ana Luísa Amaral (orgs.), *op. cit.*, p. 47.

as críticas que sobre si incidem se encontram de acordo, é o facto de tanto a mulher como a natureza terem sido, e ambas continuarem a ser, dominadas dentro do sistema dominante e dominador do patriarcado¹⁸². No romance africano de Teolinda Gersão, é evidente a acção dominadora da cultura colonial sobre a natureza selvagem dificilmente dominável, contra a qual se luta, assim como a violência que é exercida sobre várias figuras femininas por agentes da cultura patriarcal, da qual são exemplos a “expulsão” de Amélia da aldeia da metrópole, obrigando-a a “fugir” para África, a violência conjugal entre os pais de Rodrigo até à morte da mãe ou o rol de maus tratos que sofrem as mulheres africanas segundo o testemunho de Roberto já citado¹⁸³.

A identificação da mulher com a natureza é actualizada no presente romance, sobretudo pelas personagens de Lóia e Gita aderentes a uma religiosidade e espiritualidade “pré-patriarcal” que escapa a uma ideologia logocêntrica, proclamando a mulher como fonte de vida, poder e energia. O mesmo já não se pode dizer de Amélia que se encontra absolutamente subjugada por uma forma de patriarcalismo¹⁸⁴, sistema dominante e dominador, daí o seu afastamento da natureza, restando-lhe como única possibilidade de reaproximação uma via mediatizada por grelhas culturais que lhe proporcionam uma relação privilegiada com a paisagem.

O motivo da feiticeira, recorrente na obra de Teolinda Gersão, será abordado numa perspectiva arquetípica na análise do romance de Maria Velho da Costa, *Maina Mendes*, levada a cabo na segunda parte deste estudo.

¹⁸² *Ibidem*, p. 47-48.

¹⁸³ Cf. p. 94.

¹⁸⁴ Cf. Teresa Tavares, “«Um mundo que se quebra enquanto falo»: Representações do espaço social e sexual na ficção narrativa de escritoras contemporâneas”, in *op. cit.*, p. 379: “Entendido como um sistema em que os homens/pais controlam o trabalho produtivo e reprodutivo, a propriedade, a sexualidade e as opções de vida das mulheres e dos filhos” (cf. Gordon, Linda e Hunter, Allen (1998), “Not At Male Dominance Is Patriarchal”, *Radical Historical Review*, 71, 71-83, p. 72-73; Stern, Steve (1998), “What comes after Patriarchy? Reflections on México”, *Radical Historical Review*, 71, 63-70, p. 54)”.

2.5. A árvore

O tema da árvore é de tal forma rico, que conduz Mircea Eliade a distinguir sete interpretações fundamentais deste símbolo, articulando-se todas à volta da ideia de *Cosmos Vivo* em perpétua regeneração¹⁸⁵. Dessa série de interpretações retemos três por nos parecerem bem presentes na árvore que dá o título ao romance de Teolinda Gersão. A primeira, que considera as *ligações místicas* entre árvores e seres humanos, tendo em conta as árvores antropogénicas (como as que constam das escrituras), a árvore como receptáculo das almas dos antepassados; bem como a presença da árvore nas cerimónias de iniciação. A segunda, que revela a importância da árvore como *centro* do mundo e *suporte* do universo. E a terceira, que não esquece a abordagem da árvore como *símbolo da vida*, da fecundidade inesgotável, da imortalidade, da realidade absoluta em relação com a Grande Deusa (mãe-terra, mãe-áfrica) ou o simbolismo aquático¹⁸⁶.

2.5.1. Ligações místicas

O título *A Árvore das Palavras* exprime a fusão do sujeito com a natureza na medida em que permite a simbiose de características humanas e características vegetais. A árvore assume um carácter humano por ser dotada de palavras, enquanto que ao proceder à “transubstanciação” em árvore, a narradora adquire toda a energia e poder vital que esta simboliza: *Ficava-se muito tempo debaixo da árvore, encostado ao tronco, e, como eu disse, a gente transformava-se em árvore.* (AP, 21) A identificação do ser humano com a árvore permite ao elemento vegetal a aquisição do Logos, do Verbo, e proporciona ao indivíduo não só o contacto com a “realidade absoluta”¹⁸⁷, como uma pulsão de vida inesgotável que se regenera. Quando Gita fala com o vento e as folhas, exprimindo uma relação extremamente

¹⁸⁵ Carl-Gustav Jung, por seu lado, cita Holmberg para salientar a importância deste símbolo. “Holmberg, qui a consacré une vaste étude à l’arbre de vie, dit de lui qu’il est «la plus grande création légendaire du genre humain», ce qui exprime le fait que l’arbre fait partie de ces mythologèmes qui occupent une place centrale et qui, du fait de leur diffusion universelle, manifestent partout la plus grande richesse de rapports.” C. G. Jung, *Les racines de la conscience : Études sur l’archétype*. Présentation de Michel Cazenave, trad. par Yves Le Lay, Paris, Éditions Buchet/Chastel, 1971. p. 426.

¹⁸⁶ Cf. Mircea Eliade, *Traité d’histoire des religions*, op. cit., p. 230-231.

¹⁸⁷ Mircea Eliade chama atenção para este significado simbólico da árvore na ontologia arcaica, segundo o qual a vida inesgotável, um equivalente da imortalidade, toma a forma de *realidade absoluta* e a árvore se torna nela o símbolo desta realidade (“o centro do mundo”). Cf. *Ibidem*, p. 231.

próxima e, por vezes, fusional com a natureza, a árvore responde-lhe oscilando os ramos: *A árvore abanava os ramos e eu pensava: a árvore das palavras.* (AP, 39) *Eu sou, dizia a árvore agitando os ramos, (...). Eu sou.* (AP, 63) A árvore é e verbaliza o ser (*Eu sou*). A árvore das palavras, do verbo, que afirma a sua própria existência, é susceptível de ser associada às duas árvores do Éden, à Árvore do Conhecimento do Bem e do Mal, detentora de entendimento (Logos) e à Árvore da Vida, uma vez que contém em si *a raiz de tudo o que era vivo* (AP, 21). No entanto, as palavras que brotam da árvore africana formam uma *língua mestiçada*, necessariamente diferente daquelas habitadas pelo Logos dos sistemas filosóficos. De facto, a gramática explode, *o pensamento acontece de outro modo e [é] livre*, as palavras organizam-se de outra forma, procedem da seiva da árvore que permite a vivência de *outras coisas*. *A prima de África, que viveu outras coisas e vem de lugares onde se fala uma língua mestiçada, em que a gramática rebenta porque o pensamento acontece de outro modo e tem de ser livre de acontecer,* (AP, 239). Esta liberdade de um pensamento *outro* pode ser interpretada à luz das regras que estruturam o pensamento ocidental de tradição lógico-racional, assim como da relação com o regime ditatorial repressor que se vivia na época, em Portugal. A árvore das palavras permite uma nova linguagem feminina múltipla e heterogénea, *mestiçada*, que Gita pratica substituindo a linguagem baseada em esquemas de pensamento binários, sustentáculo de um falocentrismo que oprime e silencia as mulheres como sua mãe Amélia.

Subjacente à palavra encontra-se a questão da verdade que implica a da mentira. A árvore das palavras, associada à verdade, manifesta-se como sendo a da vida. Em contrapartida, nos antípodas da Palavra e da Verdade, a mentira irmanada com a desgraça, o mal e a morte encontra a sua expressão na árvore do conhecimento, duplo da árvore da vida. O fruto da árvore da ciência (do conhecimento do bem e do mal), símbolo da mentira sedutora transmitida pela serpente, conduz Adão à morte¹⁸⁸ e encontra a seguinte forma no texto de Teolinda Gersão:

¹⁸⁸ “Au milieu du Paradis se trouvaient l’Arbre de Vie et l’Arbre de la Connaissance du bien et du mal (*Genèse*, 2, 9), et Dieu interdit à Adam de goûter des fruits de ce dernier “car le jour où tu en mangeras, dit-il tu mourras certainement” (*ib.*, 2, 17). [...] Le serpent induit Adam et Eve à manger de l’Arbre de science, les assurant que les fruits de ce dernier ne leur apporteront pas la mort mais la divinité. “Vous ne mourrez certainement pas. Mais Dieu sait que le jour où vous mangerez de ce fruit, vos yeux s’ouvriront et vous serez comme des dieux, connaissant le bien et le mal” (*Genèse*, 3, 4-5) [...] “Et le Seigneur Dieu a dit : voici

Agora a mentira começou a andar no mundo, sinto, cresceu até ao céu e nunca mais voltará a recolher-se à boca. A mentira é assim como a desgraça, que primeiro andou por longe, sem fazer mal às pessoas, começou por se chegar às árvores e deixou-as estropiadas, torcidas, gemendo no vento, crescendo curvadas sobre a terra em lugar de se levantarem para o alto, árvores loucas, mortas-vivas que não sabem do dia nem da noite, do sol nem da chuva. Depois a desgraça saiu da floresta e entrou no povoado e, tal como fizera com as árvores, semeou aleijões entre as pessoas. (AP, 95).

A identificação do corpo do indivíduo com a árvore, o elemento vegetal, permite uma troca, uma transubstanciação, uma simbiose de atributos específicos a cada um deles, a árvore é dotada do verbo (da palavra) enquanto que o ser humano toca a raiz da vida: *ser as coisas era fácil. Porque de repente se tinha na mão a raiz de tudo o que era vivo. (...) Nessa altura sabia-se tudo e podia-se ordenar sobre o mundo (AP, 21)*. A ambiguidade entre as duas árvores do texto bíblico, a da vida e a do conhecimento, não deixa de ser concentrada na árvore gersiana que, por um lado, detém em si *a raiz da vida* e, simultaneamente, permite àqueles que nela se metamorfoseiam aceder ao conhecimento, obtendo dons reminiscentes dos divinos, *sabia-se tudo e podia-se ordenar sobre o mundo*, como é dito a propósito daqueles que provaram do seu fruto tendo, conseqüentemente, sido expulsos do paraíso. A indistinção entre o indivíduo e a natureza é actualizada na identificação do corpo com a árvore: *O corpo era a árvore e o corpo era o vento. Tocava-se no céu levantando apenas um pouco a cabeça (AP, 16)*. Também no pensamento oriental, a árvore desempenha um papel simbólico fundamental. Em práticas como o Chi Kung, o corpo procura a energia e a identificação com a árvore. O corpo é o ponto de equilíbrio, de união entre ying e yang, cujas manifestações concretas são o céu e a terra¹⁸⁹. Em sintonia com a natureza, assim como as árvores humanizadas se *arrepiam de medo, Gita treme de frio*. O corpo comporta-se como a árvore (vertical) e o vento (sopro de vida); se estes dançam celebrando a alegria da natureza, o corpo de Gita mimetiza-os (recusando-se a vergar e a morrer), sob a sua protecção (debaixo das árvores): *eu é descalça que irei dançar. E não aqui, mas na terra quente do quintal, debaixo das árvores [o centro do mundo]. Ninguém vergará o meu corpo, ninguém*

qu'Adam est devenu comme l'un de nous par sa connaissance du bien et mal. Maintenant il ne faut pas qu'il avance sa main, qu'il prenne encore du fruit de l'arbre de vie, qu'il en mange et qu'il vive éternellement" (*Genèse*, 3, 22)." *Ibidem*, p. 246-247. De onde se infere que o conhecimento da árvore da sabedoria, adquirido através da ingestão do seu fruto, ao impedir a vida eterna simboliza a morte.

¹⁸⁹ Cf. *Dictionnaire de la Sagesse Orientale : Bouddhisme – Hindouisme – Taoïsme – Zen*, op. cit., p. 681.

o matará. E a música que eu quero também não é esta, são os ritmos verdadeiros desta terra africana. (AP, 69)

A árvore, símbolo de crescimento (de ascensão ao céu, de verticalidade) e de individuação, surge frequentemente como uma imagem deste duplo processo vivido pela narradora. É assim manifestada uma solidariedade mística entre o crescimento da árvore (tronco e ramos) e o crescimento do indivíduo (corpo). Na infância, o poder e a fonte vital do símbolo da qual a criança participa surgem aos seus olhos como infinitos. À medida que o crescimento tem lugar e o processo de individuação do sujeito ocorre através da realização de si mesmo, o símbolo perde a sua força inicial. Na infância, a osmose com a energia vital da natureza confere ao sujeito uma sensação de confiança que o conduz a uma iluminação suprema contagiada pela imagem de crescimento da árvore cujos ramos chegam ao céu: *Às vezes essa árvore reaparecia nos sonhos: Crescia à beira de um rio e tinha ramos que chegavam ao céu. (AP, 39) nada tinha limite, nem mesmo o corpo que crescia em todas as direcções e era grande como o mundo. (AP, 16)* No fim da adolescência e início da idade adulta, a consciência dos limites espaciais assim como as fronteiras delineadas entre o Eu e os outros diminuem a crença no poder infinito e na vida eterna, simbolizada pela árvore, abrindo uma brecha através da qual se instalam o medo e uma nova concepção deste símbolo. A árvore deixa de representar a fonte de vida inesgotável para passar a ser símbolo da vida individual, mais precisamente metáfora da vida de Gita: *É verdade que tínhamos medo. Embora o corpo cantasse que não era mortal. mas havia, sim, havia por vezes nas coisas um anúncio de morte. Uma parte de nós acabava de repente – a vida era uma árvore crescendo e, lá onde os ramos se apartavam, havia um tempo que chegava ao fim. (AP, 171)* O corpo *cantava que não era mortal*, por persistir na identificação “infantil” com a árvore e no respectivo símbolo de fonte de vida. Também em *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo* surge uma imagem semelhante da árvore identificada com o corpo, o tronco, que cresce simbolizando uma vida que, neste caso, não é individual mas familiar: *uma pequena família crescendo como um tronco, um ramo de árvore, o milagre de um corpo, abrindo à luz, (PMMF, 72)* A associação da imagem da árvore ao processo de crescimento e de individuação operado pelo sujeito é referida por Gustav Jung no seu estudo intitulado

*L'arbre philosophique*¹⁹⁰. Neste trabalho, Jung estuda especialmente um período que considera extremamente fecundo para o desenvolvimento da simbologia da árvore, trata-se do período áureo da filosofia natural da Idade Média que atinge o seu apogeu no séc. XVII, mais especificamente com a alquimia, também denominada por filosofia hermética: “Les associations statistiquement les plus fréquentes concernant le sens de l’arbre sont probablement la croissance¹⁹¹, la vie, le déploiement de la forme au point de vue physique et spirituel, le développement, la croissance de bas en haut et vice versa, l’aspect maternel : protection, ombrage, toit, fruits comestibles, source de vie, fermeté, durée, enracinement (et aussi impossibilité de bouger de place) âge, personnalité et enfin mort et renaissance.”¹⁹² Todas estas associações são identificáveis na evocação da árvore gersiana. A chegada ao fim da infância e da adolescência, em simultâneo com os ramos da árvore que se apartam, é expressão da realização da personalidade do sujeito, do “Soi” que em termos Junguianos se manifesta nos seguintes símbolos: “La montagne et l’arbre sont des symboles de la personnalité, c’est-à-dire du *Soi*, comme je l’ai montré ailleurs. Le Christ, par exemple, est représenté aussi bien comme montagne que comme arbre.”¹⁹³ Sendo a árvore o símbolo eleito: “Selon les résultats de notre recherche portant sur les matériaux historiques, l’arbre doit être conçu comme l’*anthropos*, c’est-à-dire comme le *Soi*.”¹⁹⁴

Em função dos vários paralelismos estabelecidos entre o indivíduo e a árvore, é frequente, na tradição deste símbolo, a associação do ser humano à sua origem, sendo-lhe assim conferida uma antropogénese que se verifica no texto de Teolinda Gersão através da metamorfose de Gita em árvore. A atribuição do dom da palavra, tão humano, à árvore gersiana pode eventualmente ser explicada com a ajuda de Jung do seguinte modo: “Depuis longtemps déjà, l’arbre était considéré comme le symbole de la *gnosis* (connaissance) et de la sagesse (...) L’arbre était né de l’homme (c’est-à-dire de l’*anthropos*) et de la *gnosis*”¹⁹⁵, e Jung sublinha: “Il faut y ajouter l’ancienne idée rabbinique que l’arbre du paradis, c’était

¹⁹⁰ Cf. C. G. Jung, *Les racines de la conscience : Études sur l’archétype*, op. cit., p. 425.

¹⁹¹ “Dans les textes alchimiques du Moyen Age, l’arbre apparaît fréquemment, et représente en général la croissance et la formation de la substance mystérieuse en «or philosophique» (ou en général, le but, quel que soit le nom dont il est désigné).” *Ibidem*, p. 427.

¹⁹² *Ibidem*, p. 423.

¹⁹³ *Ibidem*, p. 477.

¹⁹⁴ *Ibidem*, p. 521.

¹⁹⁵ *Ibidem*, p. 522.

l'homme. Selon les idées les plus anciennes, les hommes sortent des arbres ou des plantes. L'arbre est en quelque sorte une métamorphose de l'homme étant donné que, d'une part, il provient de l'homme primordial, et que, d'autre part, il devient l'homme."¹⁹⁶ Como ilustração da descendência mítica a partir de uma espécie vegetal, Mircea Eliade refere vários exemplos¹⁹⁷, entre outros, o dos povos árticos em todo o circuito do Pacífico para os quais a origem humana reside num símbolo cosmológico-vegetal. A árvore cósmica frequentemente associada ao antepassado mítico, dado que os homens se consideram descendentes de um antepassado nascido de uma árvore¹⁹⁸. Embora, no romance de Teolinda Gersão, não se precise a origem do antepassado do Homem, a ideia de que a sua proveniência seja da árvore encontra-se implícita na denominação da *árvore dos antepassados* que determina no mínimo a morada e origem do espírito humano. Ao acolher os antepassados, a árvore pode ainda ser vista como um “corpo” maternal que abriga o espírito dos que partiram e dos que estão para nascer: *Em volta da árvore cantavam e dançavam, diz Lóia. Da árvore dos antepassados. Junto dela ofereciam sacrifícios de farinha em sua honra, porque era deles que vinha o espírito que se dava aos filhos. (...) Os antepassados eram espíritos e deuses. A eles se pediam boas colheitas, saúde para o gado, vida tranquila. (AP, 28)* Pelo facto de ser habitada por espíritos e deuses, a árvore ganha “naturalmente” um carácter sagrado que lhe permite o dom da palavra, como o das folhas e dos frutos. Este culto da **árvore sagrada** é justificado pelo que através dela se revela, pelo que esta implica e significa. Mircea Eliade explicita o sentido de árvore sagrada reconhecendo que para a experiência religiosa arcaica, a árvore representa um *poder*, sendo através desse *poder* que a árvore se torna num objecto religioso: “Si l'arbre est chargé de forces sacrées, c'est qu'il est vertical, qu'il pousse, qu'il perd ses feuilles et les récupère, que par conséquent il se régénère (il «meurt» et «ressuscite») d'innombrables fois, qu'il a du

¹⁹⁶ *Ibidem*, p. 520.

¹⁹⁷ Cf. Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, *op. cit.*, p. 255-256.

¹⁹⁸ Cf. *Ibidem*, p. 238. “Le fait qu'une race descend d'une espèce végétal présuppose que la source de vie se trouve concentrée dans ce végétal ; donc que la modalité humaine se trouve là à l'état virtuel, sous forme de germes et de semences. La tribu Warramunga, du Nord de l'Australie, croit que «l'esprit des enfants», petit comme un grain de sable, se trouve à l'intérieur de certains arbres d'où il se détache parfois pour pénétrer par le nombril dans le ventre maternel. Nous nous trouvons en présence, dans ce cas, d'un processus de rationalisation de la conception archaïque de la descendance de l'espèce à partir d'un arbre ; ce n'est pas seulement l'ancêtre mythique qui est né d'un arbre, mais chaque nouveau-né descend de façon directe et concrète de la substance de cet arbre.” *Ibidem*, p. 257.

latex^{199]}, etc.”²⁰⁰ No romance africano de Teolinda Gersão, a árvore torna-se no símbolo da vida e do universo, tal como a encontramos hoje na cultura ocidental, sendo valorizada graças à sua sacralização no contexto cultural do continente africano. Uma árvore torna-se sagrada, mesmo continuando a ser árvore, em virtude do *poder* que manifesta e, se ela se torna *árvore cósmica*, é porque o que *manifesta* repete em todos os pontos o que manifesta o cosmos. A árvore sagrada não tem de perder os seus atributos formais-concretos para se tornar simbólica²⁰¹.

Os ritos religiosos que actualizam a espiritualidade, a alma da natureza, são obviamente celebrados no seio dessa natureza, entre o meio terrestre, simbolizado pela árvore e o elemento aquático simbolizado pelo rio. É pela voz de Lóia que é veiculada a palavra, a cultura, o saber africano, sendo assim conferido o simbolismo feminino e maternal do elemento vegetal²⁰². A utilização do pretérito imperfeito na voz da ama negra transmite uma verdade que vem de *in illo tempore*, repetida como uma litania. *Em volta da árvore cantavam e dançavam, diz Lóia. (...) Em volta da árvore cantavam e dançavam. (...) As pessoas, muitas pessoas, aproximavam-se cantando, isso passava-se mais longe, ao longo do rio Incomati, dizia Lóia. § Cantavam e os espíritos ouviam. (AP, 28)*

2.5.2. A árvore e o mundo

A árvore que dá o título ao romance, a árvore das palavras, do espírito, do verbo e da vida, pode ainda ser interpretada como *Axis mundi*, uma vez que se assemelha ao “Pilar”, sustentáculo do mundo, “eixo do universo” no sentido conferido por Mircea Eliade. O “centro do mundo” é o elo de ligação entre o mundo terreno e o mundo celeste que celebra e distingue o espaço profano do espaço sagrado no qual se encontra a fonte da vida, da

¹⁹⁹ “Dans toute l’Afrique (Frazer, *The magic Art*, II, 316 sq.) et dans les Indes (J. J. Meyer, III, 195), les arbres à latex sont des symboles de la maternité divine et, comme tels, vénérés par les femmes en même temps que recherchés par les esprits des morts qui désirent retourner à la vie.” *Ibidem*, p. 242.

²⁰⁰ *Ibidem* p. 232.

²⁰¹ Cf. *Ibidem*, p. 232-233.

²⁰² “En tant que lieu de transformation et du renouvellement, l’arbre revêt une signification *fémnine* et *maternelle*. (...) L’arbre a souvent une signification *maternelle*.” C. G. Jung, *Les racines de la conscience : Études sur l’archétype*, *op. cit.*, 490; 524.

juventude e da imortalidade²⁰³. Eliade resume a função primordial deste eixo constante no pensamento religioso da seguinte forma:

“Les trois niveaux cosmiques – Terre, Ciel, régions inférieures – sont rendus communicants. (...) la communication est parfois exprimée par l’image d’une colonne universelle, *Axis mundi*, qui relie et à la fois soutient le Ciel et la Terre, et dont la base se trouve enfoncée dans le monde d’en bas (ce qu’on appelle «Enfers») (...) la communication avec le Ciel est exprimée indifféremment par un certain nombre d’images se référant toutes à l’*Axis mundi* : pilier, échelle, montagne, arbre, liane, etc., (...) autour de cet axe cosmique s’étend le «Monde» (=«notre monde»), par conséquent l’axe se trouve «au milieu», dans le «nombril de la Terre», il est le Centre du Monde.”²⁰⁴

A árvore sagrada que no romance de Teolinda Gersão cresce à *beira de um rio*, o rio Incomati, tendo *ramos que chegavam ao céu* (AP, 39), efectua a ligação entre os dois mundos e cumpre a função de *Axis mundi*. A ligação entre terra e céu será “reactualizada” como um rito pelo corpo, duplo da árvore, *Porque o corpo ligava a terra ao céu*. (AP, 17). A árvore, enquanto *Axis Mundi*, exprime a realidade absoluta no seu aspecto de norma, de ponto fixo, sustentáculo do cosmos. É o ponto de apoio, por excelência²⁰⁵. De facto, para Gita, a árvore é símbolo do centro do seu mundo, o espaço africano onde nasceu e com o qual se identifica: *os grandes espaços, os largos horizontes, e uma árvore que crescia nos sonhos e chegava ao céu – que sabem eles disso, que podem eles compreender?* (AP, 239)

2.5.3. A árvore e a vida

A árvore dos antepassados, do espírito, do verbo encontra-se naturalmente perto do elemento aquático, *ao longo do rio Incomati* - assim como a dos sonhos *Crescia à beira de um rio* -, uma vez que as águas são frequentemente associadas às plantas em virtude do vínculo que une os dois símbolos: “ Les eaux sont porteuses de germes, de tous les germes. La plante – rhizome, arbuste, [arbre...] – exprime la *manifestation* du Cosmos, l’apparition des *formes*.”²⁰⁶ As águas simbolizam a suma de virtualidades, a reserva de todas as possibilidades e formas de existência. As águas precedem todas as formas e suportam toda a Criação. A emersão simboliza a Criação e a imersão a dissolução, a destruição. Ainda

²⁰³ Cf. Mircea Eliade, *Traité d’histoire des religions, op. cit.*, p. 246. “Les arbres représentent l’Univers en régénération incessante ; mais au centre de l’Univers, on trouve toujours un arbre – celui de la Vie éternelle ou de la Science.”

²⁰⁴ Mircea Eliade, *Le Sacré et le profane*. Paris, Gallimard, 1965, p. 34-35.

²⁰⁵ Cf. Mircea Eliade, *Traité d’histoire des religions, op. cit.*, p. 246.

²⁰⁶ *Ibidem*, p. 242.

segundo Mircea Eliade: “L’émersion répète le geste cosmogonique de la manifestation formelle, l’immersion équivaut à une dissolution des formes. C’est pour cela que le symbolisme des Eaux implique aussi bien la mort que la renaissance. Le contact avec l’eau comporte toujours une régénération : et parce que la dissolution est suivie d’une «nouvelle naissance», et parce que l’immersion fertilise et multiplie le potentiel de vie.”²⁰⁷ A associação água-árvore, corrente ao longo do romance, reaparece no motivo do pântano implícito nas *lânguas* que actualizam o ciclo da morte e da regeneração, *a semente abrindo no escuro, a água apodrecendo nas lânguas, a floresta dormindo*. (AP, 63) Esta coexistência da água (portadora de gérmes) e da árvore (actualizada e da potencial que assume a forma prévia de *semente, grão de mapira*)²⁰⁸ constitui um conjunto de motivos florestais-aquáticos intimamente relacionados com a ideia de criação inesgotável, associada à fertilidade feminina que se manifesta de forma recorrente nas dádivas da terra africana:

Brotava um grão de mapira atirado ao acaso ou deitado aos pássaros, brotava um pé clandestino de feijão-manteiga do lado dos malmequeres, brotavam silvas e urtigas e ervas sem nome no meio da chuva-de-ouro e da bauínea²⁰⁹ – qualquer semente levada pelo vento se multiplicava em folhas verdes, lambidas pelas chuvas de Verão. (AP, 10)

Já em *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*, nos deparávamos com um farto vocabulário ligado ao mundo vegetal, que neste romance, dada a sua temática e localização em Moçambique, se torna ainda mais abundante em *casuarinas*²¹⁰, *coqueiros*, *jacarandás* e *mafureiras*²¹¹, adquirindo assim uma matiz luxuriante e exótica. Reforçando o simbolismo maternal da árvore, o tronco torna-se a metáfora de um corpo feminino que prepara um novo

²⁰⁷ Mircea Eliade, *Le Sacré et le profane*. Paris, Gallimard, 1965, p. 111. “Dans quelque ensemble religieux qu’on les rencontre, les Eaux conservent invariablement leur fonction : elles désintègrent, abolissent les formes, «lavent les péchés», à la fois purificatrices et régénératrices. Leur destin est de précéder la Création et de la résorber, incapables qu’elles sont de dépasser leur propre mode d’être, c’est-à-dire de se manifester dans des *formes*. Les Eaux ne peuvent transcender la condition du virtuel, des germes et des latences. Tout ce qui est *forme* se manifeste au-dessus des Eaux, en se détachant d’elles.” Mircea Eliade, *Le Sacré et le profane*. Paris, Gallimard, 1965, p. 111-112.

²⁰⁸ Espécie de sorgo, espécie de milho; milho zaburro vermelho, árvore africana.

²⁰⁹ Reúne 300 espécies de árvores arbustos e trepadeiras de distribuição pantropical e muito cultivadas como ornamentais, vulgarmente conhecidas como pata-de-vaca.

²¹⁰ Planta cujas folhas fazem lembrar as penas do casuar (ave penalta – espécie de avestruz) reúne 17 espécies nativas do Sudoeste da Ásia, Índia e Austrália, algumas destas árvores podem atingir entre 20 a 30 m..

²¹¹ Árvore meliácea da qual se extrai um óleo que serve para tempero.

ser: *Para contornar o seu tronco seriam precisas nove luas. E cada folha era extensa como um voo de pássaro.*²¹² (AP, 218)

A água, como os outros elementos dotados de espírito, permite a realização de feitiços mediados por elementos femininos, confirmando a antiga tradição, já referida, que associa a natureza, a mulher e a força sobrenatural oculta, mágica, considerada frequentemente como maléfica porque ultrapassa os códigos de uma ordem masculina, patriarcal. Mas nem todas as mulheres exprimem essa margem. Amélia, por exemplo, encontra-se do lado do padrão protector que não suporta a diferença do *outro*, do que lhe escapa: *A água do Umbelúzi tem feitiço, disse Elejana sentada na beira do sofá e contando pela milésima vez a história do seu casamento (...) Dizem que quem a prova volta sempre, disse ela. (...) Amélia suspirou com enfado: Nesta terra, só se for um mau feitiço.* (AP, 39) A água entre todos os seus dons permite ainda a sobrevivência animal e vegetal: *Bebia-se enfim a água procurada há muito. Baixava-se a cabeça até tocar na superfície e partia-se de novo, no pé ligeiro do antílope. § Ou mergulhava-se todo o corpo na água, para matar a sede mais depressa, e era-se então um corpo lodoso e satisfeito de paquiderme afundado.* (AP, 17) *a água saía em chuva pela mão do regador (...) ressuscitando as flores.* (AP, 12)

De acordo com uma lógica da permeabilidade entre as personagens e a natureza/espaco por estas adoptado ou preferido, também os elementos assimilam características/afectos das personagens que lhes tocam. Assim, as gotas de água que caem da torneira da cozinha tornam-se irascíveis como Amélia, aquelas que se encontram no quintal dançam ritualizando um hino de alegria e a água tocada por Lóia é dotada da pujança da natureza africana. As gotas do lava-louça da cozinha são nervosas e tristes: *cozinha de onde ela [Amélia] saiu há pouco, deixando a torneira mal fechada. Gotas de água caem no lava-louça, umas atrás das outras, sem parar. Nervosas, cheias de ódio.* (AP, 25) As gotas do quintal são felizes e dançam: *A água pingava da torneira e formava um pequeno charco no*

²¹² As nove luas necessárias à fertilidade do tronco, lembram os nove frutos que brotam da árvore, fonte inesgotável de vida, também associada às águas descrita por Ezequiel: “ (...) à margem do ribeiro havia uma grande abundância de árvores, de uma e de outra banda. (...) E junto do ribeiro, à sua margem, de uma e de outra banda, subirá toda a sorte de árvore que dá fruto para se comer; não cairá a sua folha, nem perecerá o seu fruto; nos seus meses produzirá novos frutos, porque as suas águas saem do santuário; e o seu fruto servirá de alimento e a sua folha de remédio.” Ezequiel, XLVII, 7; 12, *Bíblia Sagrada: Contendo o Velho e o Novo Testamento*. Trad. João Ferreira de Almeida, Lisboa, Depósito das Escrituras Sagradas, 1968, p. 852.

canteiro, a água que caía de cima acordava a água que se acumulava em baixo e as gotas dançavam como bailarinas. (AP, 20-21)

A associação do símbolo da árvore ao da água, mais especificamente ao do rio, presente ao longo do romance, encontra o seu modelo na tradição judaico-cristã. O protótipo desta associação encontra-se no Génesis: “E o Senhor Deus fez brotar da terra toda a árvore agradável à vista, e boa para a comida: a árvore da vida no meio do jardim, com a árvore do conhecimento do bem e do mal. E saía um rio do Éden para regar o jardim; e dali se dividia e se tornava em quatro braços.”²¹³ O conjunto águas-árvore é de novo retomado no Apocalipse no qual se identifica o carácter cosmológico e soteriológico destes dois elementos²¹⁴: “E mostrou-me o rio puro da água da vida, claro como cristal, que procedia do trono de Deus e do Cordeiro. No meio da sua praça, e de uma e da outra banda do rio, *estava* a árvore da vida, que produz doze frutos, dando seu fruto de mês em mês, e as folhas da árvore são para a saúde das nações.”²¹⁵ A natureza africana, descrita pela pluma de Teolinda Gersão, apresenta como traços dominantes os motivos da árvore e das águas que simbolizam, na sua inter-relação, o princípio de vida, verticalidade e unidade necessários à individuação do sujeito. A árvore representa a vida da narradora e a vida da narradora é habitada pelas palavras que lhe permitem contar a sua história, descrever essa árvore, símbolo da sua vivência em África. *L'Arbre à palabres*, é uma expressão francófona que significa, nas culturas africanas de tradição oral, a árvore à volta da qual são contadas histórias. No romance de Teolinda Gersão, *as palavras da árvore* contam a vida de Gita que se identifica com essa força vital da natureza representada na árvore sagrada. As palavras, a razão, o sentido verbalizado pela narradora, procedem de África, simbolizada pela árvore que representa a mãe-terra, a mãe-áfrica, a força da vida transmitida a Gita pela natureza do continente africano. A árvore das palavras simboliza primordialmente a história do crescimento e individuação da narradora, mas também as histórias de outras vidas como as de Laureano, Amélia, Lóia e suas filhas, Rodrigo, Roberto e ainda a História do processo de independência de um povo: *Ela crescia nos sonhos, digo a Roberto enquanto pintamos o cartaz. A árvore das palavras. (...) Mas de certeza que não só nos meus sonhos: Crescia*

²¹³ Génesis, II, 9-10, *Bíblia Sagrada, op. cit.*, p. 6.

²¹⁴ Cf. Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions, op. cit.*, p 243.

²¹⁵ Apocalipse, XXII, 1-2. *Bíblia Sagrada, op. cit.*, p. 292.

também nos de toda a gente. (AP, 218) A árvore, que cresce nos sonhos de toda a gente, simboliza o ideal de liberdade e autonomia sonhado pelo ser individual e colectivo que se objectiva no povo de Moçambique. Esse ideal de “individuação” colectiva é aliás verbalizado nas palavras que constam do cartaz²¹⁶ pintado por Gita e Roberto: “*Viva Moçambique Independente*” (AP, 209), assim como na sua respectiva iconografia dominada pela natureza vital africana representada por traços dos elementos vegetais (*coqueiros, plantação*) e aquáticos (*mar e rio*).

Os elementos da natureza evidenciados nestes dois romances: Mar (explícito no título) e Terra, (simbolizada pela árvore) identificam-se no fim de *A Árvore das Palavras*. O mar (*búzio*) e a terra (*maçala*) existem para envolverem o indivíduo, formando com este um todo. *Som de África, penso pegando numa maçala seca e escutando, junto ao ouvido, o bater das sementes. Som de África, perto e longe. Como um búzio.* (AP, 238) O *Som de África* veiculado pela maçala e as sementes, metonímia/metáfora da árvore, identifica-se com o som do mar metaforizado/metonimizado pelo búzio. Os elementos aquáticos, mais especificamente os marítimos, vêm de longe na obra de Teolinda Gersão. Já no seu poema intitulado *Shakuntalah*, publicado em 1960 na colectânea *Poemas*²¹⁷, é evocada a imagem do búzio que guarda em si o som do mar tão semelhante ao som de África guardado na maçala como – *num búzio [se] guarda o mar*²¹⁸.

2.6. Espaços identitários

A Casa Branca era a de Amélia, a Casa Preta a de Lóia. O quintal era em redor da Casa Preta. (...)

Eu pertencia à casa Preta e ao quintal. (AP, 11)

Laureano também pertence à Casa Preta. (AP, 13)

²¹⁶ O motivo do rio será (juntamente com o do mar) o elemento aquático seleccionado para aparecer no cartaz representativo e reivindicativo de África independente: *Mas acabamos por desistir do lago e da queda de água, deixamos só o rio, que desce em largos SS, de um lado ao outro do papel.* (AP, 219)

²¹⁷ Teolinda Gersão, *Poemas*. Coimbra, Coimbra Editora, 1960.

²¹⁸ *Ibidem*, p. 9.

Desde o início do romance, estabelece-se uma correspondência muito clara e distinta entre as personagens e os espaços²¹⁹. É através da adesão a um espaço que a identidade das personagens se revela e constrói. A individualidade das personagens resulta da aceitação ou recusa da natureza caótica dionisiaca, característica desse continente, simbolizada no quintal. Em função da relação desenvolvida com a natureza, as personagens cultivam ideologias diferentes relativamente à ocupação do espaço africano, sendo assim confirmada a função ideológica do espaço, salientada no *Dicionário de Narratologia*, de Carlos Reis e Ana Cristina Lopes:

“parece óbvio que o **espaço** enquanto categoria narrativa detentora de inegáveis potencialidades de representação semântica, pode ser entendido como **signo ideológico**. Quando é possível observar nele a presença variavelmente explícita de atributos de natureza social, económica, histórica, etc., o espaço adquire então uma certa **contextura ideológica**, remetendo, em articulação com outros signos, para o sistema ideológico que na narrativa predominantemente se representa”²²⁰.

Os espaços físicos de *A Árvore das Palavras* associados, naturalmente, às personagens, às suas acções e aos juízos da narradora, remetem para a opressão que no romance se denuncia consequente de uma situação/exploração colonial.

Devido à sua ligação à natureza ou à valorização dos afectos, as personagens adoptam atitudes mais próximas do ecofeminismo e da *ética do cuidado*²²¹ ou no caso

²¹⁹ “O espaço do romance não é, no fundo, senão um conjunto de relações existentes entre os lugares, o meio, o cenário da acção e as pessoas que esta pressupõe, quer dizer, o indivíduo que relata os eventos e as personagens que neles participam.” Weisgerber, J., *L’Espace romanesque*, Éd. L’Âge d’Homme, Lausanne, 1978, p. 14. Citado por Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, “Espaço”, in *Dicionário de Narratologia*. 3.^a edição, Coimbra, Livraria Almedina, 1991, p. 132.

²²⁰ *Ibidem*, p. 133.

²²¹ “A teoria de género, aplicada ao plano moral, alerta-nos pois para a especificidade de um pensamento feminino. Este, mais do que a universalidade e a abstracção, destaca os aspectos concretos e contextuais, com um particular relevo para o envolvimento com os outros. (...) O pensamento moral masculino acentua a imparcialidade, a objectividade e o distanciamento. (...) O modelo em que assenta é o da transacção, as relações que privilegia são de tipo contratual, os direitos que nele pesam promovem o indivíduo. (...) Tal «ética do cuidado» («ethics of care»), assente na capacidade de compreensão, de empatia, de preocupação com os outros («caring») e de amor, considera as atitudes de generalização abstracta e de não envolvimento como verdadeiros obstáculos para a compreensão da problemática moral. A partir das conclusões de Carol Gilligan o debate acendeu-se e as posições extremaram-se. As feministas radicais usaram as conclusões desta psicóloga para denunciar uma moral masculina – a «ética da justiça» – alicerçada na competição, analisando os problemas de um modo abstracto, normalizando deveres e direitos. A ela opõem uma «ética do cuidado», baseada na atenção ao outro, na relação e nos afectos.” Ana Gabriela Macedo e Ana Luísa Amaral (orgs.), *op. cit.*, p. 133-134.

Na sua obra *Capelas Imperfeitas*, Isabel Allegro de Magalhães refere esta linha de pensamento como tendo sido desenvolvida por “algumas pensadoras, feministas ou não, sobretudo norte-americanas, europeias e indianas (...) [e aponta a sua coincidência] com a linha de pensamento de Emmanuel Lévinas, pensador de matriz judaica, sobre a *responsabilidade*. A substância dessa dimensão de *responsabilidade* é a de que o ser humano só se cumpre ontologicamente enquanto sujeito na medida em que se torna responsável pelo *outro*, qualquer que ele seja, como garantia da sua existência própria enquanto *sujeito*.” Isabel Allegro de Magalhães,

inverso atitudes de influência patriarcal que tendem a oprimir, “civilizar” e colonizar a natureza, quando têm a pretensão de a dominar. Serão analisadas, segundo esta perspectiva, as atitudes ideológicas de Amélia, Lóia, Laureano e Gita. Existem outras personagens que se situam num dos campos ideológicos traçados como é o caso de Rodrigo e Roberto, os dois amores de Gita, dois duplos inversos que simbolizam respectivamente o homem branco (colonizador) e o homem negro (colonizado).

Por ter lugar em Lourenço Marques este romance é, nitidamente, um olhar sobre a ex-colónia portuguesa. Teolinda Gersão fornece uma visão do panorama social em Moçambique durante as décadas de 40, 50 e 60 até ao início da Guerra Colonial neste país, através de diferentes processos identitários das personagens com diversos espaços, sendo estes respectivamente marcados por uma natureza indomável ou pela civilização urbana, colonial, ordenada, de influência britânica. As diferentes personagens encarnam diversos papéis sociais e políticos em função das respectivas preferências pelo espaço natural, associado aos negros autóctones, *filhos do mato* (p. 65) ou pelo espaço dito “cultural” referente à cultura branca, dos colonos.

Ao escrever um texto sobre as experiências da colonização branca portuguesa em África no tempo imediatamente anterior à guerra colonial – tema que na literatura portuguesa contemporânea tem recebido relativamente pouca atenção comparado com as variadas formas de tratamento da memória da guerra colonial – Teolinda Gersão colmata, segundo Carlos Reis, uma lacuna na literatura portuguesa. Para este autor *A Árvore das Palavras* é uma resposta tardia à:

“lacuna de criação romanesca que, sobretudo no século XIX, tivesse sido capaz de descobrir ficcionalmente África, a exemplo do que fizeram exploradores, aventureiros, e viajantes (alguns dos quais deixaram registo escrito da aventura) que de costa a costa exploraram o que antes era, afinal, desconhecido. (...) Eça, tendo percebido à distância o fascínio de África tenta colmatar este défice literário [no entanto] a terra africana continua a ser uma ausência, porque essa aventura de Gonçalo [personagem de *A Ilustre Casa de Ramires*] é objecto de rápidas menções no capítulo final do romance e não de uma vivência directa, na pessoa, no olhar, e na experiência do protagonista.”²²²

“Narrativas da Guerra Colonial: Imagens Fragmentadas da Nação”, in *Capelas Imperfeitas*. Lisboa, Livros Horizonte, 2002, p. 212-213.

²²² Carlos Reis, “Inscrição ficcional de África”, in *Jornal de Letras*. 7 de Maio 1997, n.º 693, p. 22.

Carlos Reis sublinha este défice literário, percebido por Eça de Queirós, salientando o contraste da influência da literatura colonial britânica que conduz o autor português à tradução e revisão livre da obra de Rider Haggard, *King Salomon's Mines*²²³.

Através dos diferentes relacionamentos afectivos das personagens com a cidade de Lourenço Marques são dadas ao leitor diversas perspectivas da colónia, sendo assim evitada uma visão eurocentrista e reduzida a carga de nostalgia colonial que o texto possa evocar. Segundo Hilary Owen, *A Árvore das Palavras*: “ao ficcionalizar retrospectivamente a África colonial como *mémoire*, corre (...) o risco de reforçar um discurso idealizado de perda e nostalgia, discurso esse profunda e politicamente implicado nas mitologias do «paraíso perdido» do colonizador que apagam e negam a história real da colonização e sua resistência.”²²⁴ Através de cada uma das personagens e dos espaços aos quais estão ligadas, são clarificadas e ilustradas diversas condições sociais de Moçambique colonial, estratégia utilizada por Teolinda Gersão para evitar o sentimento de nostalgia. O espaço e o tempo do romance é, no entanto, alargado “através de analepses para as décadas iniciais do século e para espaços como Portugal continental, Brasil e África do Sul, que são enquadrados num sistema mais lato de referências geopolíticas.”²²⁵

A grande cisão social no romance dá-se obviamente entre brancos e negros, colonizadores e colonizados, denunciada nas expressões cidade branca, a *cidade de cimento*, e cidade negra, *o caniço*, denominação recorrente. Dentro destes dois mundos há, no entanto, outros submundos. Pertencer a uma ou outra cidade determina identidades e pode significar uma especificidade afectiva, política e ideológica. A cidade branca é constituída pelos diversos lugares frequentados pela pequena burguesia, a classe trabalhadora e uma classe média-baixa, etiqueta com a qual se pode classificar a família de Gita, mas também pelos lugares que sugerem o *modus vivendi* de uma “alta” burguesia colonialista (sonho de Amélia). Assim, os comportamentos e preferências das personagens encerram ideologias diversas, cujos espaços frequentados e aspirados ilustram. A cidade branca, divide-se entre ricos e remediados, colonizadores e colonos, os que servem e os que são servidos, os que

²²³ Cf. nota 348, p. 183.

²²⁴ Hilary Owen, “La vie en rose: Post-scriptum a um império assombrado” (Sobre “*A Árvore das Palavras*, de Teolinda Gersão”), *op. cit.*, p. 166.

²²⁵ Teresa Tavares, “«Um mundo que se quebra enquanto falo»: Representações do espaço social e sexual na ficção narrativa de escritoras contemporâneas”, in *op. cit.*, p. 361.

estão do lado dos negros, da vida, e os que estão do outro lado. A cidade negra, divide-se entre os que têm acesso à educação e informação e os analfabetos que nem chegam a conhecer a própria data de nascimento, como é o caso de Lóia: *nunca soubera ao certo o ano em que tinha nascido, e Zedequias também não, o que não era raro nessa altura: Não se faziam registos, e nas aldeias do interior o tempo media-se de outro modo, dizia-se por exemplo: muitas colheitas atrás, no ano das grandes chuvas, ou: no ano dos gafanhotos.*²²⁶ (AP, 199-200) O afastamento de Roberto da sua *xiluva* ilustra bem uma disparidade cultural associada à inacessibilidade das mulheres a níveis mais elevados de escolaridade, expressão de uma flagrante desigualdade sexual entre negros:

*Roberto não quer afastar-se da xiluva, mas a vida afasta-o dela. Porque dentro em pouco vai entrar na universidade, e ela nem acabou. a escola.
A vida separa as pessoas, sem ninguém dar conta – de repente tudo mudou, e já nada é igual. Nem nós somos os mesmos.
Mas Roberto não consegue deixar de se sentir culpado. (AP, 223)*

Os afectos das personagens aos lugares exprimem, não só os respectivos temperamentos e caracteres, como diferentes posições ideológicas que podem ser, ou não, conscientes. A identidade das personagens pode ser delineada em função dos locais frequentados, como se tenta mostrar.

Mesmo se *A Árvore das Palavras* é escrito por uma Autora oriunda de um país colonizador, em função da temática abordada, este texto pode ser considerado como pós-colonial. Testemunho de um pós-colonialismo que começa ainda durante o período de colonização²²⁷ são as posições de Laureano, Gita e Roberto, o seu amigo africano. Esta aceção de pós-colonialismo baseia-se nas seguintes definições dadas por Jean-Marc Moura:

*“post-colonialisme désigne moins un ensemble littéraire «venant après» l’évènement majeur du colonialisme que des littératures placées dans un certain rapport de situation à l’égard de l’histoire coloniale, de ses pratiques comme de sa symbolique, et dont elles sont attentives à dépister les traces jusqu’à notre époque.”*²²⁸;

²²⁶ Nesta referência aos gafanhotos, pode-se ler uma alusão intertextual ao “romance africano” de Lídia Jorge, *A Costa dos Murmúrios*. Lisboa, Dom Quixote, 1988.

²²⁷ “L’articulation littérature coloniale-littérature postcoloniale n’est pas, on le sait, purement chronologique. Elle signale bien sûr le passage d’une ère caractérisée par le colonialisme européen d’Outre-mer à une époque de décolonisation presque complète, mais le post-colonialisme commence durant la colonisation.” Jean-Marc Moura, “Littérature coloniales, littératures postcoloniales et traitement narratif de l’espace : quelques problèmes et perspectives”, in *Littératures postcoloniales et représentations de l’ailleurs : Afrique, Caraïbe, Canada*. Textes réunis par Jean Bessière et Jean-Marc Moura, Paris, Honoré Champion éditeur, 1999, p. 173.

²²⁸ *Ibidem*, p. 173.

“(…) Le post-colonialisme (…) concerne deux ensembles textuels, selon qu’elle se réfère à une période (littérature venant après les empires coloniaux européens) ou à un ensemble de tentatives pour résister au point de vue impérial, une somme de textes cherchant à «déconstruire» formes et thèmes caractéristiques de l’idéologie impérialiste.”²²⁹

Apesar de o romance de Teolinda Gersão se inscrever nestes dois grupos textuais, por ter sido escrito mais de vinte anos após a descolonização e por rever certas malhas tecidas pelo império colonial, interessa sobretudo por “desconstruir” formas e temas característicos da ideologia imperialista, reunindo e exibindo componentes diversas e opostas da memória colonial.

A posição reaccionária, colonialista de base, representando a ideologia racista, a da imposição ao *outro* de uma cultura estrangeira sem qualquer questionamento desse *outro* é encarnada por Amélia. Através desta personagem é dada forma à ideologia de exploração (da qual a mesma é vítima) e de riqueza (à qual ela própria aspira). Para seu mal, esta mulher vive do *outro lado*, o lado que *existia para servir este, levantado em frente ao mar* (AP, 105), das moradias senhoriais (AP, 103), das grandes lojas (AP, 141-142) e dos hotéis de luxo (AP, 154-156). Dominada pelo ódio (AP, 107) e pela *dor de ser excluída* (AP, 128), Amélia leva uma vida dupla, dividida entre a atracção por um mundo que *vê de longe* (AP, 127), *ocioso e brilhante* (AP, 137), feito de abundância e privilégios, e a sua vida real, feita de trabalho, de privações e exclusões²³⁰.

A explosão de vida que reina no quintal toma para Amélia a forma de variadíssimos perigos que ameaçam o seu universo tão fragilmente ordenado, necessariamente dividido e hierarquizado. A repressão e destruição da natureza tornam-se visíveis através desta personagem (AP, 68-69, 73, 96). A natureza diferente e caótica que Amélia não consegue dominar torna-se-lhe ameaçadora. Ao recusar o quintal, Amélia recusa a natureza e o continente africano na sua essência, só o aceitando transformado, rentabilizado e explorado através da ordem cultural do Ocidente. Investindo no projecto do jardim como garante de uma ordem sobre uma natureza ameaçadora, Amélia posiciona-se do lado do *guarda*

²²⁹ Jean-Marc Moura, “Sur quelques apports et apories de la théorie postcoloniale pour le domaine francophone”, in *Littératures postcoloniales et francophonie: Conférences du séminaire de Littérature comparée de l’Université de la Sorbonne Nouvelle*. Textes réunis par Jean Bessière et Jean-Marc Moura, Paris, Honoré Champion éditeur, 2001, p. 150.

²³⁰ Cf. Teresa Tavares, “«Um mundo que se quebra enquanto falo»: Representações do espaço social e sexual na ficção narrativa de escritoras contemporâneas”, in *op. cit.*, p. 364.

sanitário e [d]o sipaio, que vinham de (...) braçadeira amarela, vasculhar o quintal, pulverizando os cantos e os muros com um produto malcheiroso que devia exterminar ou afugentar os mosquitos. (AP, 11)

A imagem de África construída por Amélia é a de uma força maligna irresistível, doença mortal contra a qual é sempre necessário lutar tal como a metáfora da domesticação do quintal assinala. Esta imagem é o negativo da natureza transbordante de vida veiculada por Gita e expressa no *modus vivendi* de Lóia e Laureano, claramente explicitada por Teresa Tavares²³¹: Laureano e Lóia dão-lhe segurança, confiança e liberdade (AP, 29). A mãe, pelo contrário, procura domesticar o seu corpo e o seu espírito, tentando instilar-lhe desprezo e horror por tudo o que não é branco e “civilizado” (AP, 11, 18, 20, 21-26, 50-52, 64-69). Assim, a figura da mãe assume óbvios contornos simbólicos e a sua rejeição representa, portanto, não só o repúdio dos laços de sangue, como também dos laços da pátria-mãe e da sua ideologia.

Medo e tristeza exalam da figura da mãe habitada por *Aquela dor de ser excluída* (AP, 128) que vem de longe, pois trouxera-os com ela da sua aldeia perdida desse Portugal provinciano da década de 40²³². Da carência de amor vivida na infância resulta um sentimento de falta constante e a incapacidade de se dar aos outros, inclusivamente ao marido e à filha. A adopção de uma atitude ideológica colonialista por parte de Amélia é a resposta que ela encontra para o medo que a “diferença” do outro lhe suscita. Os medos sintomáticos de Amélia assumem múltiplas formas:

Prevenir todos os contágios era um dos seus cuidados. Para evitar o pé de atleta esfregava os pés com Nixoderm (AP, 50).

Para prevenir o paludismo tomava de vez em quando Paludrine (...) E pulverizava os armários com Cafum, porque tinha pavor de baratas, parecia-lhe sempre sentir o seu zumbido em volta da cabeça. (AP, 51)

²³¹ *Ibidem*, p. 366.

²³² “A inserção de analepses na 2.^a parte da narrativa, alternando a focalização entre Amélia e Laureano, permite a reconstituição do percurso que trouxe Amélia até Lourenço Marques, temperando a imagem negativa que é dada desta personagem na 1.^a parte. De facto, as oportunidades de Amélia nunca foram fartas, e a única forma de sair do meio asfíxiante da vila de província onde passara a infância e a adolescência *a engolir a esmola da madrinha* (AP, 119) é o casamento. (...) Amélia é forçada a casar-se com um homem que conhece através de um anúncio de jornal: mas Amélia troca apenas uma dependência por outra e, em certo sentido, logo a partir da viagem para Moçambique e depois em Lourenço Marques, o alargamento dos seus horizontes de conhecimento redobra o seu sentido de exclusão e privação e aumenta *a extensão do seu infortúnio* (AP, 128).” *Ibidem*, p. 364.

O medo das contágios, febres antigas e epidemias é referido mais do que uma vez e assinalado desde que, no fragmento introdutório, se anuncia o *quintal*, a terra africana (na sua essência, ou no que de mais próximo existe da sua definição), como um espaço hostil a Amélia. O medo das doenças está associado ao medo dos outros que as veiculam, os negros, particularmente Lóia, a ama de sua filha Gita. E por tanto temer o seu medo, inspirado pelo animismo envolvente, acaba por realizar o que teme: *o pior dos contágios*, a sua filha *torna-se negra* [de espírito]. *É preciso desinfectar-lhe o peito com álcool, ou Gita vai sofrer todos os contágios. Mas ela recusa-se a deitar qualquer desinfectante nos mamilos, e Gita sofre o pior dos contágios: torna-se negra como Lóia e Orquídea.* (AP, 18) Para além de não tolerar as formas vegetais da natureza, o capim e outras, Amélia também não suporta os animais: *Tinha medo de rãs e sapos, para já não falar em cobras – era certamente pelo medo das cobras que tolerava Simba, porque acreditava que onde há gato não há cobra.* (AP, 51) A animosidade que Amélia nutre pelo gato Simba, animal de estimação de Laureano, simboliza o sentimento que desenvolve pelo seu marido. A dificuldade no relacionamento com a natureza e com os animais anuncia a dificuldade de Amélia no relacionamento com a família, amigos e vizinhos que acaba por manifestar o medo dos outros e do *outro* “diferente”, o de *outra* raça. Amélia simboliza uma cultura amedrontada que contrasta com outra que aprende com a natureza a alegria da vida e como tal nada teme: *Na Casa Preta não havia medo dos mosquitos, nem se receava a bem dizer, coisa nenhuma. Na Casa Preta as coisas cantavam e dançavam* (AP, 12), que é o que “naturalmente se espera” de uma cultura africana. É o sentimento ambíguo de medo e repugnância pelo *outro*, assim desvalorizado, que conduz Amélia a uma atitude racista. Através do olhar, focalização de Amélia, acedemos à cidade de Lourenço Marques, colonialista e rica, em contraste com o outro lado pobre dos negros, vivido por Lóia e focalizada por Laureano e pela narradora Gita.

A diferença entre pretos e brancos (assim como os espaços simbólicos a estes associados) é salientada e encarnada pelas figuras femininas e não por figuras masculinas. A diferença essencialmente verbalizada de forma negativa ou pejorativa por Amélia é positivada por Gita. A associação efectuada por Teresa Tavares entre a ideologia coincidente

da mãe e da pátria explicita a rejeição de ambas por Gita²³³. Apesar de Laureano positivar a diferença dos negros, fá-lo de uma forma muito mais amena (porque racional e comedida) do que Gita (muito mais emotiva). Neste romance, o contraste racial é evidenciado pelas vozes femininas e é Amélia que dá voz e corpo ao discurso do patriarcado. Se o paradigma patriarcal é entendido em termos latos, pela dominação sistemática das mulheres pelos homens e sustentado pela respectiva subordinação e complementaridade hierárquica, em termos ainda mais latos pode também ser entendido pela dominação e hierarquização do *outro*, seja este homem ou mulher, que ocorre num sistema colonial. Na entrada “Feminismo e Pós-Colonialismo” do *Dicionário da Crítica Feminista* entende-se que: “A ligação entre pós-colonialismo e feminismo é tanto mais lógica quanto a mulher é, na sua condição de figura marginal e subalterna em relação ao poder estabelecido, dependente de um sistema de valores patriarcal que reproduz a lógica colonial.”²³⁴ Em *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*, Hortense assume a voz da diferença face ao regime autoritário. Neste texto, Lóia simboliza essa diferença enaltecida pela voz de Gita e denegrada por Amélia, representante da norma reaccionária que a aproxima de Áurea (a professora de *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*). Estas duas últimas personagens de Teolinda Gersão formam uma dupla que manifesta um alto índice de frustração.

Face à questão da “des-essencialização do género”, das convenções sociais referentes aos papéis feminino e masculino, ao justapor duas identidades femininas tão diferenciadas – como a personagem de Lóia marcada por uma cultura da natureza e a de Amélia marcada pela cultura racional dicotómica da divisão e da hierarquização – e ao salientar as diferenças de raça, estatuto social, classe, condições e estilos de vida, este romance dificulta a afirmação de uma essência comum a estas duas mulheres. Assim, é problematizada no romance a questão fulcral do estatuto estanque da categoria “mulher”, tratada por algumas correntes feministas influenciadas pelo pós-estruturalismo e pelo pós-modernismo. Estas defendem frequentemente o entrecruzamento desse estatuto com outras componentes que o

²³³ “A resistência de Gita aos espartilhos do corpo e do pensamento da mãe/pátria manifesta-se das mais variadas formas: na recusa de viver separada da comunidade multiracial que a cerca, na recusa de seguir um modelo feminino europeu (68-69; 73), na recusa de ver África como uma força doentia e mortal (64) e na sua reconstituição do sistema mundial com África no centro, por onde todo o mundo passa (88; 92).” Teresa Tavares, “«Um mundo que se quebra enquanto falo»: Representações do espaço social e sexual na ficção narrativa de escritoras contemporâneas”, in *op. cit.*, p. 366.

²³⁴ Ana Gabriela Macedo e Ana Luísa Amaral (orgs.), *op. cit.*, p. 71.

pulverizam internamente. Segundo Judith Butler:²³⁵ “[A] categoria «mulheres» é fragmentada internamente pela classe, pela cor, pela idade, pela etnicidade, para só referir alguns factores.”²³⁶

A Árvore das Palavras procede a uma inversão dos papéis feminino e masculino. Laureano assume um papel “mais” feminino ao desenvolver várias relações amistosas com os nativos, enquanto que Amélia assume uma atitude “mais” masculina, ao desenvolver uma relação de animosidade e de racismo para com estes. Ao denunciar e criticar em *La Jeune née* o pensamento binário falocêntrico, Hélène Cixous enumera uma série de oposições binárias²³⁷, às quais faz corresponder a oposição subjacente homem/mulher e a consequente avaliação/valorização positiva-negativa. Ora, o lado feminino tradicionalmente considerado mais débil é revalorizado e assumido por Laureano. Curiosamente, não é através de uma voz de homem que o racismo é verbalizado, mas através de uma voz de mulher. Assim, este texto procede não só a uma revalorização do feminino e do masculino, sendo o primeiro positivado relativamente ao segundo, como à “inversão” dos papéis, reivindicando a livre escolha e exercício do género independentemente do sexo. Verifica-se assim que nem todas

²³⁵ Esta autora é uma das precursoras da teoria *queer* “que desafia as alegadamente estáveis relações entre os sexos sejam elas de ordem heterossexual ou homossexual e obriga a uma nova perspectiva da questão do género”; “Assim, no seu novo sentido mais restrito, *queer* pouco mais parece fazer que rever os sentidos de *gay* e *lésbica*, mas, num sentido mais amplo, visto ser “uma categoria em formação constante” (Jagose, Annemarie, (1997) *Queer theory*. Victoria: Melbourne University Press.), *queer* permite um potencial conceptual único para definir um lugar, necessariamente instável, de contestação de identidades fixas. Mais que trazer para o centro o marginal, como propõe grande parte da crítica feminista, *queer* propõe a desestabilização dos centros e também do que lhe são desvios – as margens.” Ana Gabriela Macedo e Ana Luísa Amaral (orgs.), *op. cit.*, p. 88; 161.

²³⁶ Judith Butler, “Gender Trouble, Feminist Theory and Psychoanalytic Discourse”, in *Feminism/Postmodernism*. Nicholson, Linda J. (ed.). Nova Iorque, Routledge, 1990, p. 324-340. Cit. na entrada “Género” do *Dicionário da Crítica Feminista* de Ana Gabriela Macedo e Ana Luísa Amaral (orgs.), *op. cit.*, p. 87.

²³⁷ Uma das noções mais claras do pensamento de Hélène Cixous é a análise do pensamento binário falocêntrico. À pergunta “Où est-elle?”, segue-se a listagem dos seguintes pares de opostos:

“Activité/passivité

Soleil/Lune

Culture/Nature

Jour/nuit

Père/Mère

Tête/Sentiment

Intelligible/Sensible

Logos/Pathos

(...) La pensée a toujours travaillé par opposition, (...) par oppositions duelles, *hierarchisées*. Et tous les couples d’oppositions sont des *couples*. Est-ce que ça veut dire quelque chose? Que le logocentrisme soumette la pensée, – tous les concepts, les codes, à un système à deux termes est-ce que c’est en rapport avec “le” couple, homme/femme? (...) Traditionnellement, on traite la question de la différence sexuelle en l’accouplant à l’opposition : activité/passivité (...) dans la philosophie la femme est toujours du côté de la passivité. (...) Ou la femme est passive; ou elle n’existe pas.” Hélène Cixous e Catherine Clément, *op. cit.*, p. 114-118.

as personagens femininas são portadoras de um ideal utópico no sentido daquilo que poderá vir a ter lugar num espaço por vir.²³⁸ Assim como nem todas as personagens masculinas encarnam o modelo patriarcal falocêntrico. Vejam-se os casos femininos de Amélia e Áurea e os masculinos de Laureano, Horácio e Gil. Estas três últimas personagens abraçam ideais de diálogo e compreensão igualitária com tanta intensidade quanto as duas primeiras, femininas, veiculam o discurso autoritário patriarcal. O que pode conduzir à conclusão de que os traços femininos e masculinos não são necessariamente condicionados pelo sexo, mas por modelos culturais que podem ser escolhidos e adoptados independentemente do sexo.

Através da sua perspectiva preconceituosa em relação aos negros é Amélia a personagem que mais acentua a diferença civilizacional: *Com gente desta não temos segurança (AP, 27)*. A falta da *segurança* é o resultado directo do seu medo crónico de tudo. Os Negros representam o *outro*, a alteridade, a diferença, o desconhecido que amedronta, a evitar, o *outro* negativizado. O Negro desconhecido angustia Amélia: *Dos negros não sabemos nada, diz Amélia. Nem podemos procurá-los porque não sabemos onde moram, não têm endereço, vivem em sítios vagos, palhotas iguais umas às outras, no meio de corredores de caniço. (AP, 32) Os negros e as suas mentiras, diz Amélia. (...) Não sabemos nada deles. Nada, nada. (AP, 45)* É também através da repulsa pelo corpo negro, diferente, que o racismo de Amélia se faz sentir: *Mas assim que voltam as costas, queixa-se de que não lhes suporta o cheiro, e abre com fúria todas as janelas. (AP, 28)* Assim Amélia, vítima do sistema patriarcal vigente na pátria salazarista, provinciana e hipócrita (filha de pai incógnito que é, de facto, o seu padrinho) reproduz em África a lógica desse mesmo sistema não tolerando a diferença, vista como pejorativa, não encontrando o lugar para igualdade e paridade.

Como já foi referido, o conceito de diferença pode ser considerado no sentido derrideano de *différance* como:

“natureza relacional e instável do sentido linguístico e o posicionamento do feminino como lugar privilegiado para exercer essa instabilidade. (...) O feminino é neste sentido um princípio de oposição, cujo ênfase está na relação em vez da essência, constituindo a marca privilegiada da diferença, que engloba as variáveis da raça, classe e cultura.”²³⁹

²³⁸ Cf. Isabel Allegro de Magalhães, “Sob o signo do gato e do cavalo”, in *Capelas Imperfeitas, op. cit.*, p. 78.

²³⁹ Ana Gabriela Macedo e Ana Luísa Amaral (orgs.), *op. cit.*, p. 37.

Já na década de 70, mantendo-se numa linha anti-essencialista, sob a influência de Jacques Derrida, Hélène Cixous opõe todo o esquema de pensamento binário à diferença múltipla e heterogénea, noção fundamental a ser trabalhada segundo esta autora: “ce qui se passe en ce moment, d’une façon très insidieuse, c’est l’effacement de la différence. Or ce qu’il faut faire c’est *travailler sur la différence*.”²⁴⁰ Os textos femininos serão os que se orientam para a diferença, lutando contra a lógica falocêntrica dominante. No entanto, a autora chama a atenção para não se confundir o sexo do escritor com o da sua obra:

“Il faut faire très attention quand on veut travailler sur la féminité dans l’écriture, à ne pas se faire piéger par les noms : ce n’est pas parce que c’est signé avec un nom de femme que c’est une écriture féminine. Ça peut très bien être une écriture masculine et inversement, ce n’est pas parce que c’est signé par un nom d’homme que de la féminité serait exclue. C’est rare mais enfin il y a de la féminité dans des écritures signées d’homme, ça arrive.”²⁴¹

Ao desenvolvimento desta posição, Isabel Allegro de Magalhães consagra a sua obra intitulada *O Sexo dos Textos*²⁴². Porém, posicionando-se teoricamente num projecto alternativo anti-essencialista, para lá das estruturas binárias do pensamento patriarcal, Hélène Cixous nega qualquer possibilidade de definir uma prática feminina de escrita:

“Impossible de *définir* une pratique féminine de l’écriture, d’une impossibilité qui se maintiendra car on ne pourra jamais *théoriser* cette pratique, l’enfermer, la coder, ce qui ne signifie pas qu’elle n’existe pas. Mais elle excèdera toujours le discours que régit le système phallogénique ; elle a et aura lieu ailleurs que dans les territoires subordonnés à la domination philosophique-théorique.”²⁴³

No entanto, apesar de não definir o que seria uma prática feminina de escrita, a autora qualifica o que considera um corpo textual feminino: “Voilà comment je qualifierais un corps textuel féminin : à partir d’une économie libidinale féminine, c’est à dire à partir d’un régime, des énergies, d’un système de dépense qui n’est pas obligatoirement pris sous la coupe de la culture.”²⁴⁴ Numa linha paralela de positivação da diferença, na qual é vista

²⁴⁰ Hélène Cixous, “Entretien avec Françoise van Rossum-Guyon”, in *Revue des Sciences Humaines*. n.º 168, 1977– 4, Librairie José Corti, p. 480.

²⁴¹ Hélène Cixous, “Le sexe ou la tête?”, in *Les Cahiers du Grift*. n.º13, Octobre, 1976, p. 12.

²⁴² Isabel Allegro de Magalhães, *O Sexo dos Textos e Outras Leituras*. Lisboa, Caminho, 1995.

²⁴³ Hélène Cixous, “Le rire de la Méduse”, in *L’ Arc – S. De Beauvoir et la lutte des femmes*. N.º 61, 1975, p. 45.

²⁴⁴ Hélène Cixous, “Le sexe ou la tête?”, in *op. cit.*, p. 14. É inevitável pensarmos nos textos de Maria Velho da Costa face à seguinte caracterização do corpo textual feminino descrita por Cixous: “Un corps textuel féminin se reconnaît au fait que c’est toujours sans fin (f-i-n) : c’est sans bout, ça ne se termine pas, c’est d’ailleurs ça qui rend le texte féminin difficile à lire, très souvent. C’est que nous avons appris à lire des livres qui, au fond, posent le mot «fin». Eh bien ça ne finit pas, un texte féminin ça se poursuit et à un certain moment le volume se clôt mais l’écriture continue et pour le lecteur ça signifie se lancer à l’abîme. (...) Un texte féminin

uma fonte positiva de valores alternativos, oposta à inferioridade vista por algumas correntes feministas Rosi Braidotti sublinha a “outridade positiva” das mulheres rejeitando categorias essencialistas, explicitando o conceito de diferença do seguinte modo:

“Historicamente, a noção de diferença é um conceito que se desenvolveu com o fascismo europeu e que foi colonizado e apropriado pelo pensamento hierárquico e marginalizante. O fascismo, no entanto, não aconteceu por acaso. Na história filosófica europeia «diferença» é um conceito central, na medida em que o pensamento ocidental *sempre* funcionou a partir de oposições binárias que criam subcategorias de «outro» ou «diferente de». Nesta história, e dentro de uma lógica de relações de domínio e exclusão, a «diferença» foi equacionada como «ser menos do que», «valer menos do que». Logo, a «diferença» foi colonizada por relações de poder que a reduzem a «inferioridade», tal como Simone de Beauvoir defendeu de uma forma convincente em *O Segundo Sexo*. Desta forma, «diferença» adquiriu conotações essencialistas e letais, tornando «elimináveis» categorias inteiras de seres, isto é, humanos mas ligeiramente mais mortais.

Na história europeia moderna, a «diferença» foi apropriada por regimes totalitários e fascistas que a definiram como uma forma de determinismo biológico, justificando o extermínio de um grande número de seres humanos vistos como inferiores ou «outros», no sentido mais pejorativo do termo.”²⁴⁵

É neste sentido que Amélia julga a diferença dos negros e não como uma diferença positiva como vê depois os “outros”, da África do Sul. Inversamente, o olhar da narradora, Gita, positiva essa diferença negativizada aos olhos da mãe. A diferença sexual que Rosi Braidotti defende como processo epistemológico e político pode não ser irrevogavelmente essencialista, segundo esta autora:

“Chamei-lhe um projecto político nómada visto que a ênfase na diferença que as mulheres representam coloca a questão da redefinição da subjectividade feminina em toda a sua complexidade, num enquadramento positivo. (...) Dentro da modernidade, o debate em torno do conceito de «diferença» marca uma mudança no secular hábito de equacionar «diferença» com inferioridade.”²⁴⁶

Apesar da convincente positivação da “diferença” defendida por Rosi Braidotti nem todas as feministas, como é o caso de algumas radicais, pensam da mesma forma, o que as leva a rejeitar tal conceito²⁴⁷. Ana Gabriela Macedo não faz parte deste grupo ao afirmar:

commence de tous les côtés à la fois, ça commence vingt fois, trente fois. (...) Un texte de femme, ça fait passer du détachement, un détachement gratuit : pas le détachement avec une reprise immédiate mais vraiment la capacité de lâcher prise et de laisser aller. Alors ça se métaphorise comme errance, comme débordement, ça se métaphorise comme risque pris de l’incalculable : pas de calcul, on ne peut pas prédire un texte féminin, il ne se prédit pas lui-même, il ne se connaît pas, il est donc très troublant. Il n’est pas anticipable et je crois que la féminité s’écrit dans la non-anticipation; c’est vraiment le texte de l’imprévisible.” *Ibidem*, p. 14.

²⁴⁵ Rosi Braidotti, “A diferença sexual como um projecto político nómada”, in *Género, Identidade e Desejo: Antologia Crítica do Feminismo Contemporâneo*. Org. Ana Gabriela Macedo, Lisboa, Livros Cotovia, 2002, p. 144.

²⁴⁶ *Ibidem*, p. 146-147.

²⁴⁷ *Ibidem*, p. 145.

“A redefinição da questão da alteridade perspectivando o feminino já não enquanto o «Outro do Mesmo» – o Sujeito, o Absoluto, o masculino como norma, *versus* a margem, mas antes postulando o conceito de *diferença sexual* como um espaço de resistência à imagem reificada do feminino e da subjectividade, afirmando a sua alteridade enquanto «*positivamente outra*» (Braidotti, «Comment on Felki’s *The Doxa of Difference. Working through Sexual Difference*», *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 23, 1 p. 23-40) constitui provavelmente o avanço mais radical na crítica feminista contemporânea, tendo vindo a infiltrar o seu discurso em distintas áreas da Literatura, às Artes Visuais, à Filosofia”²⁴⁸

A “diferença com inferioridade” equacionada por Amélia, ilustra uma lógica binária de oposições hierarquizadas e estabelece um paralelismo entre a hierarquização social e a hierarquização racial, expresso nas seguintes citações: *Mas havia pessoas, dizia ela olhando-nos com raiva, que se tornavam iguais aos negros, como se fossem também daqui. Filhos do mato como eles. Só lhes faltava estenderem a esteira e dormirem na palhota.* (AP, 65) Amélia divide basicamente a humanidade entre os que evoluem e os que regridem, segundo uma grelha hierarquizada de estatutos sociais: *Na vida era assim: Havia os que subiam e se refinavam, e os que andavam sempre para trás. Nós éramos destes últimos, Laureano e eu. Segundo Amélia.* (AP, 65) Segue-se uma nítida e explícita hierarquização das raças estruturada pela costureira, aos olhos da sua filha: *Amélia (...) persiste na convicção de que os loiros estão no ponto mais alto da hierarquia das raças e de que os escuros portugueses estão no fundo da escala, logo a seguir a indianos e negros.* (AP, 67) Numa proporcionalidade inversa ao desprezo pelos negros, Amélia desenvolve a admiração pelos “estrangeiros”, *sobretudo se são os sul-africanos, louros, de olhos azuis, com dois metros de altura* (AP, 66). Inversamente, Laureano e Gita partilham a felicidade com os negros e, face à admiração de Amélia pelos estrangeiros, contrapõe-se ironicamente a apreciação de pai e filha, resultante de uma observação condescendente:

Laureano e eu vemo-los também passar, às vezes a cair de bêbedos, ou encontramos-los a partir garrafas em bares e restaurantes, e não conseguimos atinar com nenhuma superioridade, têm enormes pés e um ar patético de lagosta cozida, porque não se bronzeiam como nós, ficam encarnados e sem pele mas não desistem, untam-se a toda a hora com mais cremes e continuam aplicadamente a torrar ao sol. Não percebemos por que razão a sua pele, obviamente de tão má qualidade, haveria de suscitar admiração. (AP, 67)

²⁴⁸ Ana Gabriela Macedo, “Os estudos feministas revisitados finalmente visíveis?”, in *Floresta Encantada: Novos Caminhos da Literatura Comparada*. Org. Helena Buescu, João Ferreira Duarte Manuel Gusmão. Lisboa, Publicações Europa América, 2001, p. 280-281

De olhos claros, ao pintar o cabelo de *loiro cendrado*, Amélia aspira a fazer-se passar por estrangeira, renegando um ar trigueiro português e inventando uma outra identidade, a de Patrícia Hart²⁴⁹, que lhe permitirá nova fuga desta vez para a Austrália com Bob Pereira, um marido mais rico, que se saiu melhor na Commonwealth do que Laureano nas colónias portuguesas²⁵⁰. *Com um pouco de persistência e bastante shampoo, acredita que poderão tomá-la a ela por estrangeira, o que lhe parece a melhor das promoções.* (AP, 67-68) O racismo evidenciado pela personagem de Amélia também é referido no texto no sentido inverso, como sendo, não só um estigma do branco, mas também do negro: *E quando saímos Fanisse esmaga o nariz na minha cara e faz o gesto de vomitar: Cheiras tão mal. A cadáver, diz. Cheiro de branco. Todos os brancos cheiram a cadáver.* (AP, 81) Ora não é de admirar que Gita cheire a morte, uma vez que é o estado em que, segundo Lóia, se encontra a sua mãe, *viva mas morta*. Transformar Gita nesse estado de morte, através de regras formais do corpo e do pensamento, era também o objectivo de Amélia ao obrigá-la a frequentar as aulas de Mme Québec, vestindo-a como um manequim (sem vida) e educando-a segundo os moldes europeístas. Face ao racismo encarnado por Amélia, que estabelece diferenças estanques, contrapõe-se o hibridismo, a mistura, a fusão e a multiplicidade positivada por Gita e Laureano: *descemos as ruas – densas, agitadas, com (...) a sua mistura de cheiros e de corpos (...) Povoadas de gente de muitas raças – basta caminhar assim ao acaso e reparar nos tons da pele de quem passa* (AP, 85). A fusão das raças é introduzida pela metáfora da pintura (lendo-se um eco da estética pictórica que dominava em *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*). O sangue branco encontra a sua metáfora na tinta enquanto o negro é nomeado directamente, como se fosse o verdadeiro sangue que dá vida.

Como um pingo de tinta branca, misturada em tinta preta, a abre em claridades, e um outro pingo a abre mais ainda, até um tom mate, assim entre indianos, brancos escuros, mulatos, variavam os tons – e também o contrário, uma gota de sangue negro mesclava o claro da pele, uma segunda gota adensava mais a cor, por vezes contrariada por cabelo liso e olhos claros. (AP, 85)

²⁴⁹ “A identidade que inventa, a de uma mulher estrangeira «bonita, rica e admirada», a que dá o nome de Patrícia Hart (AP, 145), representa a sua tentativa de escapar a essa outra identidade que ela vê como um estigma: a de uma mulher pobre, costureira e portuguesa, o que na hierarquia de raças e nações que Amélia interioriza, corresponde a um lugar «no fundo da escala, logo a seguir a indianos e negros» (AP, 67).” Teresa Tavares, “«Um mundo que se quebra enquanto falo»: Representações do espaço social e sexual na ficção narrativa de escritoras contemporâneas”, in *op. cit.*, p. 365.

²⁵⁰ Cf. Hilary Owen, “La vie en rose: Post-scriptum a um império assombrado” (Sobre “*A Árvore das Palavras*, de Teolinda Gersão”), in *op. cit.*, p. 174.

Há nesta forma de descrever a mestiçagem entre as raças uma beleza que se contrapõe à ironia e frieza com a qual é descrita a hierarquização das raças por Amélia. Este fragmento opõe-se diametralmente ao da hierarquização racial, enquanto profere o elogio da multiplicidade resultante da inexistência de diferenças puras, ou seja, de diferenças que permitam identidades puras, categorizáveis, pois a única diferença viável é relacional e individual, dada a paleta de diversidade de tons. Enquanto que a diferença racial assinalada por Amélia é antinómica, categorizável num tipo e hierarquizada numa margem, a diferença actualizada na mestiçagem referida por Gita e Laureano é uma diferença positivada, impossível de ser enclausurada em antinomias hierarquizáveis. *Encontravam-se todas as misturas, ou pelo menos suspeitava-se de todas – branco e negro, indiano e branco, indiano e negro ou mulato, negro e chinês, indiano e chinês, e todas as outras possíveis – (AP, 85).* É face a um mundo de diversidade, multiplicidade e heterogeneidade que a hierarquização parece inviável – *porque não se vivia separado, algures, secretamente, os corpos se entendiam e cruzavam, descobriam-se afinidades secretas, cumplicidades escondidas. (AP, 85)* Assim como o espaço só é divisível e delimitado artificialmente, como já foi sugerido relativamente à falsa separação entre a cidade de cimento e o caniço, o quintal e o mato, o eu e o mundo, também não se sabia onde começava uma raça e acabava outra, relativamente aos corpos. A diferença institucionalizada e hierarquizada na África do Sul, sob a forma de *apartheid*, conduz inevitavelmente à atracção pelo *outro* interdito e diferente. *Viviam no terror de se tocarem, ou mesmo de se aproximarem, como se os negros tivessem lepra, ou a cor da pele fosse uma doença. (...) em tudo havia uma diferença, um traço a separar, uma parede invisível mas tão presente que se dava sempre nela com o corpo e os olhos. (AP, 86)* O “apartheid” descrito por uns amigos de Laureano que viajam até Joanesburgo sugere como o interdito se torna objecto de desejo. *Ou atraíam-se pela sua diferença evidente – porque é verdade que se atraíam, que o dissessem, se ousassem confessá-lo, os sul-africanos que aqui achavam na Araújo, o que na terra deles se punia com prisão – o sexo com o outro, o de outra raça – (AP, 86).* A perplexidade de Gita face à incoerência de tal lógica política reaccionária, fá-la rir levando-a a considerar os seus mentores e praticantes *estúúúúpidos (AP, 87).*

Situada numa margem de exclusão em permanência, conforme o demonstram as várias focalizações do espaço por Amélia, esta personagem experimenta finalmente uma focalização a partir do centro, quando se encontra no automóvel do engenheiro da casa onde trabalha uma vez por semana em Sommershild: *Fora uma glória e um gozo atravessar a cidade no carro do engenheiro, sentada à direita, no banco de trás – aliás quase estendida, porque tinha tirado o sapato e apoiava o pé no estofado beije, que cheirava a couro.* (AP, 153)

O acesso de Amélia a outra visão da cidade, a partir do centro, do qual normalmente se encontra excluída, toma a seguinte expressão: *A cidade dir-se-ia diferente, mais alta e distante, através dos vidros, sobretudo através do grande vidro da frente* (AP, 153). A maioria dos lugares de devaneio focalizados por Amélia simbolizam espaços sociais dos quais esta é excluída, sendo assim salientada a sua localização marginal e periférica²⁵¹. O percurso de Amélia culmina com a repetição do padrão da fuga para um espaço longínquo, “ultramarino”, seu desconhecido – a Austrália – mas no qual projecta a sua salvação através de um estatuto social superior que lhe é facultado por um novo casamento, o que sublinha apenas a substituição e repetição de um mesmo esquema de dependência. Face à mãe biológica que representa a ideologia racista da pátria, contrapõe-se a ama negra que Gita considera como sendo a verdadeira, à imagem da terra africana onde nasceu e que representa assim o povo africano.

A personagem de Lóia simboliza a classe desfavorecida dos autóctones ao serviço dos brancos, explorada até à morte que a colhe com uma *tuberculose, no Hospital* (AP, 199). Lóia, ao representar o povo africano numa relação mais próxima e directa com a natureza, é por esta contaminada através de um dom de vida que lhe permite, não só a alegria e a fertilidade, como a capacidade de ressuscitar elementos vegetais: *Parecia divertir-se a fazer as coisas (...) E pelo caminho entre a torneira e a roupa, ela ia ressuscitando as flores* (AP, 12); elementos animais: *E houve um dia que ressuscitou mesmo um cocorico* (AP, 12), e de salvar humanos, pois é graças ao seu leite que Gita vive (AP, 19). Lóia, a empregada negra, é o duplo invertido de Amélia, a “patroazinha” de olhos claros e cabelo *louro cendrado*, como o evidencia a última referência simultânea a estas duas personagens: *Trocam de lugar agora:*

²⁵¹ Cf. A propósito do bovarismo de Amélia, II Parte § 3.1.1. “Uma educação para a aceitação social” • “*Maternal Thinking*”, p. 341.

Lóia está viva, faz parte do vento, da luz, da paisagem, da lama deste lugar, dos espíritos familiares que se invocam em redor da árvore dos antepassados. E é Amélia que está morta, viva e morta, algures (AP, 223). A personagem que exprime a natureza africana na sua vertente animista e mística (simbolizada no quintal) é, como já foi referido, Lóia. A descrição da terra africana inserida a meio da narração da sua morte (p. 199), assim como esta última referência à sua personagem, que não deixa de ser associada a Amélia, seu duplo maternal, liga-a de forma evidente à paisagem africana, seu espaço representativo e preferencial.

Contra a hierarquização social e racial de Amélia (AP, 67), Gita restabelece a valorização de todas as raças e estratos sociais na carta que escreve a Rodrigo, colocando-o no seu “lugar”, quando rompem namoro por este a aconselhar a fazer um aborto face à sua hipotética gravidez. Esta atitude da narradora apenas vem confirmar na idade adulta a escolha que já tinha efectuado em criança ao preferir a *Casa Preta de Lóia* à *Casa Branca de Amélia*, invertendo assim os significados culturalmente dominantes deste binómio. Pois aos olhos da narradora, Lóia rege-se por uma outra lógica que vale tanto como aquela com a qual contrasta, a dos colonos brancos.

As grandes mãos de Lóia, ágeis como duas mãos direitas. Nunca tinha pressa e dir-se-ia, ao vê-la arrastar-se, que jamais poderia ser eficiente. Mas ela regia-se por uma lógica própria, que desarmava, ou excluía, qualquer outra: Recusou sempre por exemplo aprender a ver as horas, media o tempo pelo lugar das sombras no quintal. Se lhe explicávamos, apontando o mostrador, olhava para nós e sorria com indulgência, como se tivéssemos enlouquecido. (AP, 26)

À primeira vista, a lógica do *outro* (do negro) desarma o *sujeito*, mas rapidamente se verifica que afinal a lógica do *outro* o pode salvar da loucura, pois sem Lóia a *casa enlouquece*. A lógica de Lóia é a da natureza, não a da abstracção cultural ou da mediação - como a de contabilizar o tempo através de um mecanismo artificial e não directamente através do sol, elemento natural: *Ela mesma era um desafio à lógica comum porque o seu vulto corpulento, agigantado, não se coadunava com a leveza dos movimentos nem com a suavidade dos seus gestos. (AP, 26)* A narradora estrutura a sua realidade a partir da valorização desta lógica que ocupa, segundo a sua perspectiva, o lugar central e não marginal: *Lóia estava no quintal e as coisas andavam em volta. É assim que a vejo: ela*

imóvel, fixa num ponto, e as coisas girando em volta. (AP, 18) Note-se como a localização de Lóia se opõe diametralmente à de Amélia que representa de facto uma ideologia marginal e periférica relativamente ao ponto de vista da narradora, contribuindo assim para a desestabilização de centros e margens: *Ela estava na margem, olhando. Enquanto a vida, como os barcos à vela, passava ao largo. (AP, 107)*

A atitude de Lóia em relação ao meio que a rodeia, manifesta uma série de práticas de tolerância e generosidade (*sem lhes impor ordem nenhuma*) de tendência matrilinea que se opõem nitidamente aos mecanismos de opressão que regem o sistema patriarcal, determinante do comportamento de Amélia: *A espantosa rapidez com que arrumava a casa também nada tinha a ver com a tolerância infinita que demonstrava em relação às coisas, como se não quisesse ofendê-las nem forçá-las, antes parecendo dar-lhes tempo para se ajeitarem, sem lhes impor ordem nenhuma, e apenas de repente, por encanto, todas as tarefas aparecessem feitas. (AP, 26-27)* A outra lógica de Lóia aparece ainda sob forma de outra sintaxe que esta utiliza: *Se Deus não quiser pra eu morrer, eu volta, diz-me ela regressando: Tem medo não. (AP, 27)*²⁵² A verdadeira ordem, o cosmos familiar, existe graças a Lóia, graças à sua lógica e não à dos brancos civilizados que sem ela se encontram no verdadeiro caos, o que contraria absolutamente a ideia de dependência, insuficiência e incapacidade de autogestão dos negros. São os brancos que precisam deles e não o contrário. Um reequilíbrio social semelhante também se encontra em *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*, quando é sugerido o hipotético caos senhorial resultante do abandono dos postos de trabalho pelos serviçais:

– lavem o chão que pisarem, e aprendam a cozinhar, se tiverem fome, poderiam gritar um dia e ir embora, depois de partir as vassouras contra a porta, os convidados olhariam, alarmados, em redor, enquanto as mulheres se sentariam na varanda abanando-se com os leques e tremendo de pavor, porque não haveria ninguém para fazer o jantar – (PMFF, 95)

Sem Lóia não temos comida, nem louça lavada, nem roupa passada ferro, nem limpeza. E a casa rapidamente enlouquece. (AP, 27)

O binómio ordem/desordem, cosmos/caos, respectivamente associado ao universo bem organizado dos colonizadores face aos povos colonizados, é também aqui revalorizado.

²⁵² Que se poderia reescrever segundo a norma sintáctica da seguinte forma: Se Deus não quiser que eu morra, eu voltarei (...) Não tenhas medo.

Uma outra “ordem” possível encontra-se do lado dos negros, como o testemunha o seguinte extracto:

(...) nenhuma pessoa, e nenhuma cultura, é melhor do que a outra, e também os brancos têm muito que aprender com os negros, digo. Por exemplo, os negros nunca batem nos filhos, trazem-nos junto a si, falam com eles, atravessam juntos o desenrolar das coisas, e as crianças aprendem que há um tempo de trabalho e um tempo de repouso, um tempo de dança e um tempo de sono, há o lugar da vida e o da morte, o da alegria e o da tristeza, o lugar dos humanos e daquilo que é superior e nos ultrapassa. (AP, 206)

Em contraposição à voz de Amélia e, em uníssono com a de Lóia, é delineada a de Laureano que constitui obviamente uma influência fundamental na estruturação do universo de Gita. Ao pertencer à Casa Preta, Laureano *Não tem medo dos mosquitos e plantou ele mesmo um ricino ao fundo do quintal* (AP, 13). Laureano é uma das personagens claramente associadas ao espaço e à natureza africana. A sua razoável integração no meio determina a sua posição ideológica relativamente à aceitação do *outro*. Emigrado de um Portugal rural, chega a atingir uma situação remediada em Lourenço Marques e encarna uma perspectiva crítica relativamente ao regime salazarista, em especial contra a política colonial, desenvolvendo práticas de tolerância e solidariedade para com os africanos que exprimem princípios marxistas. Esta personagem assume uma posição contestatária discreta que não se chega a manifestar de forma incisiva pois, apesar da consciência da injustiça, não encontra os meios para a combater, ignorante das armas de combate²⁵³ desse jogo de poder do qual discorda e que o transcende. Laureano é orientado por uma “outra lógica”, a do gosto da vida, da intuição, da arte, da música, do *jazz*, acabando num estado de resignação tolhido pelo desalento e pessimismo de ver longe de se realizar o seu ideal utópico de harmonia entre negros e brancos. Laureano acaba por exprimir uma consciência política niilista. O seu gosto pelo *jazz* não é anódino, música de origem negra, com influências ocidentais e outras, surge como o mais híbrido dos géneros musicais e Laureano é a personagem que encarna o primado da mestiçagem, pois acredita no convívio harmonioso e prazenteiro entre negros e brancos. Todos os seus amigos são casais mistos, mestiços ou negros e o próprio acaba por viver com uma negra a quem faz um filho.

²⁵³ Ignorância esta aliada à falta de acesso a um nível mais elevado de escolaridade, lacuna fatal assinalada pelo próprio que o reduz a um circuito emancipatório limitado: *Ele gostava de contar essas coisas. Talvez porque não tinha estudos, o que sempre considerou uma fatalidade (embora eu tenha levado tempo a perceber porquê)*, (AP, 193).

A primeira opinião política explícita no romance é a de Laureano, frequentemente repetida como um refrão: *Há um travo amargo nas frases que te ouço às vezes (“país mal governado. Mal pensado. Lisboa não dialoga com os Africanos”)*. (AP, 57; Cf. 62, 208, 237) Teresa Tavares refere o refrão constante do pai como revelador da consciência da distância entre o poder central e as colónias, “o que constitui um factor importante no processo de desvinculação da ideia de nação e de uma identidade nacional, por um lado, e por outro, no processo complementar de formação de laços com os que se encontram na mesma situação de afastamento relativamente ao poder.”²⁵⁴ Este posicionamento crítico ecoa obviamente com as atitudes expressas por várias personagens em *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo* que reagem à situação ditatorial. Apesar de *A Árvore das Palavras* ter sido escrito quinze anos depois de *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*, não deixa de tratar a mesma questão anti-ditatorial, desta vez num espaço diferente, o africano, mas num tempo comum, os anos 50 e 60, evocados nas cenas de cais presentes nos dois romances. Apesar de o espaço tratado preferencialmente ser o colonial, não deixa de se referir a situação política e social na “Metrópole” durante os anos 40 e 50, a partir dos testemunhos de Amélia e Laureano (na segunda parte do romance), assim como a dos anos 60 (na terceira parte), perspectivada por Gita, a partir do que é narrado pela amiga Joana que lá vai de férias e do que induz das cartas do seu tio e fotografias de suas primas. Assim como em *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*, neste romance também aparecem referências frequentes ao ditador, figura patriarcal que pode ser facilmente confundida com a do pai de Laureano, sem nome. Personagem que não interessa como individualidade em si mesma, mas apenas como figura social que desempenha a função paternal patriarcal. Também a mãe de Laureano, sem nome próprio, anónima, apenas exerce o papel familiar de mãe e avó. Estas funções parentais opõem-se diametralmente às de Laureano e Amélia que nunca são denominados de pai e mãe, mas sempre pelos seus nomes próprios. A narradora perscruta-os mais como indivíduos, com uma vida própria antes e depois do seu nascimento, do que seus progenitores. De facto, o “velho”, alcunha do pai de Laureano, é susceptível de ser interpretado de forma indiferenciada como a figura patriarcal do chefe de família ou do ditador. Já em *Paisagem*

²⁵⁴ Teresa Tavares, “«Um mundo que se quebra enquanto falo»: Representações do espaço social e sexual na ficção narrativa de escritoras contemporâneas”, in *op. cit.*, p. 367.

com *Mulher e Mar ao Fundo*, o pai de Hortense se pode confundir com o ditador ou lido como sua réplica:

País mal governado, repetes. Mal pensado. O “velho” apodrece no poleiro, cercado pelos galináceos como ele, e não ouve ninguém. Nem os africanos nem os de lá – lá o povo passa fome e cala. Sei que o velho de que falas é outro, mas associo-o sempre ao teu pai, que para mim não tem rosto. (AP, 62)

O pai é uma personagem sem rosto nem nome que corresponde no romance a um tipo social: *Era um pai muito remoto, emigrado para o Brasil quando eras pequeno, e que uma vez viste chegar, como uma assombração. (AP, 60)* A difícil relação que Laureano mantém com o pai traduz-se, paralelamente, na relação conturbada que Gita mantém com a mãe que também lhe bate, tal como o pai de Laureano. Inversamente, a relação que Laureano desenvolve com a filha não é tão paralela como a relação que Laureano desenvolvia com a própria mãe que, aparentemente, preferia o irmão bastardo, mais novo, Narciso (mais querido e provavelmente mais bonito como o próprio nome indica). É, no entanto, uma relação nitidamente edipiana, a de Laureano com a sua mãe²⁵⁵, de acordo com o que o texto explicita: *Aos dez anos era chefe de família e partia de manhã para o trabalho (AP, 59)*. O filho desafia com *ousadia* a autoridade parental e a sua lei patriarcal: *porque a tua ousadia o desespera (AP, 61) Mas já muito antes de ele vir tu sabias guardar cabras, gritaste-lhe de cima do telhado, e nunca precisaste dele para não perder nenhuma. (AP, 60)*. A história do pai de Laureano é contada por Gita e a cena do telhado na qual é desafiada a lei patriarcal, como num processo de “suspense”, anuncia um acidente que não acontece de imediato, mas que virá a ter lugar algumas páginas mais adiante²⁵⁶. Nesta história, o que mais agrada à narradora é o desafio à autoridade do qual ela se apropria como moral da história. É este o princípio de Laureano e é o grande ensinamento que transmite à filha, renegando por sua vez um papel patriarcal. Talvez não seja por acaso que a denominação de pai não é utilizada, mas sim um tratamento na 2.^a pessoa que exprime uma intimidade igualitária e recíproca de pai para filha. Laureano não representa o modelo patriarcal, mas outro modelo de alegria, de

²⁵⁵ Cf. II Parte § 3.2.3. “País edipianos”, p. 454.

²⁵⁶ “A história do desafio de Laureano à autoridade de um pai «estranho» e «muito remoto» e a história da morte deste em consequência de uma queda do telhado transformam-se numa só sequência «exemplar» de causa e efeito.” Teresa Tavares, “«Um mundo que se quebra enquanto falo»: Representações do espaço social e sexual na ficção narrativa de escritoras contemporâneas”, in *op. cit.*, p. 366.

generosidade, de desafio à lei, de liberdade, do princípio do prazer. Talvez seja este o grande legado de Laureano a Gita, que se opõe à figura do pai patriarcal que transmite o domínio, o respeito, a ordem, a razão e o princípio da realidade: *Mas nada pôde anular o momento em que o desafiaste, lá em cima, e lhe gritaste que não precisavas dele para te ensinar coisa nenhuma – essa parte da história podes contar-me sempre.* (AP, 61) Para Laureano, a queda do pai é uma metáfora da verdadeira queda do ditador que uma geração depois poderá ser, de facto, nomeada por Gita, simbolizando a mudança social, política e emancipatória que teve lugar entre estas duas gerações.

O Velho tinha na infância a cara do meu avô (...) Mas caiu do telhado e morreu quando perseguia Laureano com um pau de marmeleiro e o cinto.

Os ditadores caem sempre, concludo, porque essa história me parece exemplar. De um telhado, uma janela, de uma cadeira ou de um banco (...) Porque, sem darem conta, fomos minando o terreno e eles começaram a afundar-se (AP, 209)

O Velho estava sentado no seu trono – mas não era verdade que podíamos derrubá-lo? (AP, 237)

Ninguém vai nunca derrubar O. S. Ficarà no seu trono pela eternidade adiante. (PMMF, 139)

A imagem do trono derrubado não deixa de evocar a procissão de *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*, na qual se identifica e metaforiza a queda simultânea da imagem do *andor* do Senhor de uma Igreja obscurantista com o Chefe de um Estado opressor: *O Senhor do Mar esperava por eles, de pé, no último degrau do trono* (PMMF, 107), paralelamente, *O.S. Está sentado numa cadeira de ouro* (PMMF, 83) *mas de repente, no extremo da falésia, a imagem cai, rasga-se o pano de cetim que reveste o andor,* (PMMF, 114). A perspectiva anti-ditatorial objectivada na figura do ditador apresenta semelhanças nos dois textos. As imagens que referem o país e o ditador reenviam-se. As duas protagonistas, Hortense e Gita, grandes lutadoras, têm o mesmo objectivo, no final dos respectivos percursos – derrubar ou ver derrubar o ditador (AP, 237): *Porque não vou eu matar O.S.? (...) – Vê-lo cair por terra, e soltar uma pequena gargalhada escarlata.* (PMMF, 140)

Laureano revela-se como a personagem mais frágil e utópica, confirmando a anunciação da sua destruição metafórica, no fim da primeira parte. Laureano simboliza no fim do romance a dor causada pela perda de algo que se sonhou: a independência pacífica de um país, a convivência harmoniosa entre brancos e negros que acaba em guerra. Laureano

anuncia a desilusão de um povo que se aniquila em consequência de uma polarização marxista e capitalista que o transcende:

Mas já ele deixou cair o jornal, com aquele seu ar perdido e ausente, e dormita, sem tirar os óculos, (AP, 236)

Não desistas de viver, o que quer que aconteça, penso vendo-o dormir. Não desistas nunca.

Mas ele já desistiu. Há muito tempo. Muita gente não aguenta e desiste – não por culpa própria, mas porque uma injustiça anda atrás de nós, uma roda que de repente nos esmaga. Se não se fugir a tempo, se não se conseguir fugir a tempo – (AP, 236)

As personagens masculinas não encontram saída, contrariamente às femininas menos conformadas com o destino simbolizado na roda. Também o pai de Ló e Orquídea, Zedequias, como um duplo de Laureano, exprime essa descrença antecipada numa paz e justiça possíveis:

A carroça não anda, diz Ló domingo. Partiu roda. Ele fica sentado na esteira, fumando, fumando.

(Já fez de tudo e agora está cansado. Morrer mesmo serve)

(Uma roda girando no vazio. A gente empurra, empurra, e a carroça da vida não avança – até que de repente uma roda salta por cima de nós e nos esmaga) – (AP, 235)

Laureano, como Amélia, é apanhado pela roda do destino, repetindo um fracasso amoroso, ao escolher uma companheira, depois de o abandono de Amélia, que apenas pretende dele *um filho como seguro de vida* (AP, 229). Laureano e Amélia simbolizam respectivamente o binómio marxista/capitalista que será polarizado em Moçambique, nova nação independente em crise.

Face à visão racial de Amélia, o contraponto é efectuado por Gita que na infância tece o elogio da natureza habitada por um animismo que transcende a compreensão dos brancos, ou de alguns deles, como a própria Amélia e mais tarde desenvolve uma atitude crítica relativamente às relações de poder entre Portugal e as colónias, entre brancos e negros, ricos e pobres, mulheres e homens, indubitavelmente influenciada pelas histórias e ideias políticas transmitidas por Laureano²⁵⁷. Gita surge nitidamente associada à África dos africanos, a Lourenço Marques multi-racial, mestiça, híbrida, à natureza indomável que habita o *mais belo continente do mundo* (AP, 92), segundo o seu próprio ponto de vista. A

²⁵⁷ Cf. Teresa Tavares, “«Um mundo que se quebra enquanto falo»: Representações do espaço social e sexual na ficção narrativa de escritoras contemporâneas”, in *op. cit.*, p. 366.

metrópole, em oposição à colónia africana, é descrita na terceira parte como um espaço completamente alheio aos padrões de vida, aos valores e costumes das personagens que vivem em Moçambique, procedendo-se assim a uma crítica mordaz do Portugal salazarista:

Lá, viver era uma aflição, disse ela, era tudo proibido. Mesmo namorar. Não se ia ao cinema com rapazes, porque podia parecer mal, de resto vivia-se no terror de parecer mal. Nem se respirava, para não parecer mal. (AP, 201)

Tinha-se também medo de tudo (...) as ruas eram muito estreitas, era tudo pequeno e acanhado, (...) e sem ar. (AP, 202)

De política não se falava, porque era muito perigoso e por isso os jornais, os amigos os parentes e os vizinhos diziam todos a mesma coisa, que era a bem dizer coisa nenhuma. (AP, 203)

Em contrapartida, em território africano, Gita aprende a pensar e a entretecer os acontecimentos pessoais e políticos, graças à educação e paradigmas forjados por seu pai, que *sempre [a] deixou ser livre (AP, 201)* e às experiências do despertar da sexualidade e da emergência de uma consciência política vividas na adolescência. A repressão do regime político da metrópole transparece através de uma ética das aparências na estreiteza de espírito, na claustrofobia e no medo, sendo as respectivas pequenez e mesquinhez metaforizadas na expressão *país-casa-das-primas* no qual a vida é *estreita e pasmada* e se sente *falta de ar e de espaço (AP, 237)*, de forma diametralmente oposta ao espaço e ar de Moçambique. A comunidade metropolitana e as respectivas relações entre os sexos reflectem a ideologia ditatorial opressora tal como o sublinha Teresa Tavares:

“salientando-se particularmente a vigilância e o controlo exercido sobre as mulheres em Portugal, a sua segregação em espaços próprios, a restrição dos seus movimentos, dos seus corpos e mentes, o que contrasta com a relativa liberdade de Gita e do seu grupo de amigos e amigas adolescentes, que frequentam um liceu misto, passeiam pelas ruas, vão à praia, discutem política e namoram (AP, 169-181; 187-89; 207-9). Para esta nova geração de mulheres, parece não existirem barreiras nem dependências, como para a geração das suas mães ou a das «primas» de Portugal (AP, 203).”²⁵⁸

Teolinda Gersão pratica assim uma estratégia corrente nas literaturas pós-coloniais, assinalada por Jean-Marc Moura – descrever realidades específicas do espaço colonial sem correspondência no espaço europeu²⁵⁹. O contraste moral da vida na colónia e na metrópole ilustra bem uma diferença entre os modos de vida nestes dois espaços. A narradora e alguns

²⁵⁸ *Ibidem*, p. 367.

²⁵⁹ “Les auteurs cherchent à écrire des paysages presque sans correspondance avec ceux de l’Europe, l’expérience d’autres mœurs, et la connaissance d’une vie urbaine et nationale confrontée à ses problèmes spécifiques.” Jean-Marc Moura, “Littérature coloniales, littératures postcoloniales et traitement narratif de l’espace : quelques problèmes et perspectives”, in *op. cit.*, p. 184.

de seus amigos representam a voz ambígua daqueles que se revelam contra a presença colonial, da qual participam, mas também se distinguem, fazendo destes nem verdadeiros metropolitanos nem verdadeiros autóctones. Enquanto criança, a narradora padece da mesma carência da mãe: de amor. A falta que Amélia experimenta em criança, por ser filha de pai incógnito e órfã de mãe aos 6 anos, é o legado que transmite à sua filha. Deste modo, Teolinda Gersão situa, como Álvaro Guerra, na falta de amor a origem do racismo e de outros males da civilização ocidental difundidos pelo continente africano como a ambição, o prazer e a morte, ou seja os elementos constituintes de uma “(...) sociedade anónima à beira da inflação da inteligência e da falência do amor”²⁶⁰.

O medo de Gita tem, como o de sua mãe, a mesma proveniência – a falta de amor, confiança e liberdade – como o que é sentido na metrópole ditatorial, opressora e hipócrita. No entanto, Gita colmata essa falta na relação desenvolvida com a família por si eleita: *Laureano eu Lóia Ló e Orquídea, uma pequena família caminhando*, (AP, 32-33). O que mais tarde, lhe permite experimentar a liberdade que lhe é ensinada pelo pai: *Sim, talvez fosse aí que começavam os sonhos e as imagens que me assaltavam e pareciam também sonhos, embora eu não fechasse os olhos nem dormisse, talvez datasse daí o medo de adormecer*, (AP, 36) *aí* é o deíctico temporal que indica o momento em que Lóia deixa de dormir em casa de Gita, deixando-a todas as noites abandonada aos medos e pesadelos. O medo do desconhecido, proveniente da escassez de amor de Amélia que ameaça Gita e que poderá destruir o seu mundo, obriga-a a um estado de vigilância: *Terei de estar atenta, sinto, para não deixar que algo aconteça, algo que não vejo claro, mas irá partir o mundo*. (AP, 37)

Marguerite Duras refere os lugares e momentos de solidão vividos pelas crianças como um espaço fundamental do seu crescimento²⁶¹; Teolinda Gersão dá a ver emoções “escondidas” que permitem a Gita crescer: *Respiro fundo, encostada à parede, com o*

²⁶⁰ Álvaro Guerra, *Os Mastins*, seguido de *O Disfarce*. Pref. Alves Redol. O jornal, Lisboa, 1986, p. 158. Cit. por Allegro de Magalhães, “Narrativas da Guerra Colonial: Imagens Fragmentadas da Nação”, in *Capelas Imperfeitas*, op. cit., 192.

²⁶¹ “De même les maisons modernes manquent de couloirs pour les enfants, courir ou jouer, pour les chiens, les parapluies, les manteaux, les cartables, et puis n’oublions pas : les couloirs c’est l’endroit où roulent ces petits enfants quand ils sont exténués, c’est là où ils s’endorment, où on va les ramasser pour les mettre au lit, c’est là qu’ils vont quand ils ont quatre ans et qu’ils en ont marre des grands, de leur philosophie, de tout, c’est là qu’ils vont quand ils doutent d’eux-mêmes, qu’ils pleurent sans crier sans rien demander.” Marguerite Duras, *La Vie matérielle*, op. cit., p.76.

coração descompassado. Volto a subir a escada devagar (AP, 37). O espaço de segurança e paz de Gita é a casa de Lóia, no caniço, é essa casa o lugar do amor procurado, desejado e sonhado pela narradora menina: Eu estava em casa. Lóia pegava no medo e mandava-o para longe, para a floresta e o mato. E lá, o medo perdia-se. (...) O sono quando chegasse repousaria o corpo, como óleo massajado sobre a pele. Amanhã comeríamos amendoim e matapa. E eu estava alegre em paz e adormecia. (AP, 46) A alegria e a paz encontram-se intimamente ligadas aos prazeres do corpo (o óleo e a comida). Este sonho/desejo de Gita, graças à sua repetição sob a forma de expressões semelhantes que assumem apenas uma ordenação diferente, adquire um ritmo encantatório e sonâmbulo, confirmando a sua categoria onírica: seguia até ao fim da cidade de cimento e entrava no “Caniço”, andava pelos caminhos de areia, nas sombras ralas de árvores dispersas, (AP, 46) – seguiria até ao fim da cidade de cimento e continuaria a andar, no meio da sombra rala, das árvores dispersas – (AP, 47).

Na primeira parte, os espaços da infância de Gita são predominantemente afectivos, associados às pessoas de quem gosta. A protagonista do romance elege um espaço poético ligado a um imaginário africano (que não deixa de ser perspectivado à luz de um certo “exotismo” que se pode justificar em função da origem da autora). A infância permite uma aceção ingénua e utópica de um mundo sem diferenças, igualitário, pois *de noite não havia diferenças. (AP, 47)* Se a infância, Gita pertence claramente a um espaço bem preciso, o mesmo já não lhe acontece no fim da adolescência. Ao longo do desenvolvimento do romance, descobre-se que esta personagem encarna de facto uma terceira via, o caminho do meio, uma nova forma de olhar para a situação africana como um espaço novo a ser construído. Se a sua mãe se situa do lado reaccionário, colonialista e o seu pai do lado da descrença na justiça e na possibilidade de um mundo de harmonia possível entre negros e brancos, sonho perdido entre o fascínio da natureza e a incompreensão de uma cultura opressora que conduz à perda e ao fracasso inevitáveis. Gita, por sua vez, por ter nascido em Lourenço Marques, filha de pais emigrados e por ser um produto culturalmente híbrido, tem “virtudes” que ultrapassam as de seus pais. Ao ser confrontada com essas duas ideologias é dotada de uma compreensão que lhe permite uma fé no presente e no futuro, pois cresce com

as raízes da força da natureza desse continente e o amor do pai e da mãe espiritual, do qual tinham sido privados os seus progenitores.

Todo o texto e, por conseguinte, a personagem principal são estruturados de uma forma dialéctica, em três partes. A primeira relata um passado recente, o da infância da narradora homodiegética na década de 50, em Lourenço Marques. A segunda, um passado anterior, os anos 40 e 50, sob a focalização de Amélia e Laureano, permitindo a reconstituição do percurso que trouxe Amélia até Lourenço Marques e reequilibrando a imagem negativa que é dada desta personagem na primeira parte, explicando-a e descodificando-a face à anterior, através da focalização de Gita. Por fim, a terceira, relata o tempo presente, os anos 60, onde são ilustrados os últimos anos de liceu de Gita e a sua entrada na idade adulta, narrados pela mesma, resultando assim numa síntese lógica e decorrente dos dois tempos anteriores, precedentes, e respectivas focalizações. A primeira parte resumir-se-ia ao elogio de África associado à infância, a segunda, à explicação da origem cultural europeia (rural) dos colonos progenitores e, a terceira, à síntese da primeira e segunda partes expressas no hibridismo de Gita, na liberdade e emancipação desta personagem, em simultâneo com a independência da colónia.

Na parte final, Gita revelar-se-á, de facto, a personagem do meio, a da síntese entre as posições de Amélia/Lóia, Amélia/Laureano, Rodrigo/Roberto, seus dois amores. A rejeição de Gita da cultura que Amélia lhe transmite, cujo exemplo mais significativo são as aulas de ballet, reforça o posicionamento de oposição ideológica de Gita em relação à mãe, situando-a do lado da cultura negra representada através do significativo elogio à dança africana²⁶². A grande diferença entre o destino da filha e o da mãe é que a primeira o escolhe, decide e traça, tem consciência da sua escolha e da única solução possível, enquanto que, a segunda, o considera uma fatalidade, um golpe de sorte contra o qual nada pode fazer, qual vítima, joguete, peão da *roda* que gira *no vazio* como uma *roleta*: *Por um pouco a sua vida não era diferente. Por um acaso, um golpe de sorte, um nada – dado de jogar que mostra uma face e não outra, roleta que desliza um instante mais e pára no número seguinte.* (AP, 152)

²⁶² Cf. II Parte § 3.1.1. “Uma educação para a aceitação social” • “Da importância do exemplo de prazer”, p. 374.

Na primeira parte, os lugares de Gita situam-na necessariamente na cultura local, veiculada por Lóia, ou na cultura híbrida, resultante da mestiçagem e multi-racialidade de Lourenço Marques, que lhe é mostrada pelo pai e que contrasta com o racismo de Joanesburgo, admirado por Amélia. É através de Laureano que Gita começa por aceder a um hibridismo cultural enriquecedor, assimilado nos espaços que frequentam como a *alfaiataria na rua da Gávea* (AP, 82) com o seu alfaiate indiano muçulmano, os cinemas e cafés da baixa abertos e acessíveis a todos, brancos e negros e o cais onde o contacto com marinheiros de todo o mundo lhe permite *a certeza de que estamos ligados a todos os lugares, à Índia e à Europa, ao Japão à Austrália e à América, a certeza de que o mundo passa por aqui.* (AP, 88), fazendo dessa África um centro do mundo longe da periferia que é a metrópole *estreita e pasmada onde falta o ar.* (AP, 237) Na terceira parte, Gita procede a uma posição sintética que reúne as dos seus progenitores ao aceitar a morte de Lóia, ao compreender a mãe ausente e ao relativizar a imagem idolatrada do pai, o que lhe permite frequentar o Hotel Polana, não de uma forma intrusa, “marginal”, periférica, como o fazia Amélia, mas de pleno direito e olhar o caniço perde o encanto da infância vendo os seus males e doenças. É aceitando a morte da mãe africana que Gita se torna capaz de se separar dessa terra, é compreendendo e redescobrimo um afecto pela sua mãe europeia ausente que decide a partida para a capital dessa pátria que sempre renegou como longínqua e retrógrada, mas na qual acredita ser possível viver e mudar. *Quem viver, verá. E eu vou viver. E ver explodir, ou implodir o país-casa-das-primas.* (AP, 237) Só a aceitação final da mãe/pátria (Amélia/Portugal) e a inevitável separação da terra/mãe (África/Lóia) lhe permite pensar que cresceu e se tornou independente, num processo paralelo ao da independência da colónia²⁶³: *Mas eu estou já fora, penso. Independente. Como este país. E ao mesmo tempo que ele.* (AP, 238)

A narrativa de Teolinda Gersão, ao assumir um carácter pseudo-autobiográfico, uma vez que se constitui de memórias ficcionalizadas da adolescência e infância de uma jovem

²⁶³ “Portanto, só paradoxalmente, ou seja, no momento em que definitivamente sai do país, consegue Gita «identificar-se» com Moçambique enquanto nova nação emergente. O seu bloqueamento traumático no que diz respeito aos laços maternos europeus e africanos, isto é, à perda de Amélia e de Lóia, significa que a sua identificação nacional só pode ser a de um espaço ainda por nascer.” Hilary Owen, “La vie en rose: Post-scriptum a um império assombrado” (Sobre “*A Árvore das Palavras*, de Teolinda Gersão”), in *op. cit.*, p. 175-176.

mulher em território colonial que não coincide com o percurso da própria autora, pode ser interpretada como uma autobiografia simbólica no sentido dado por Jean-Marc Moura: “ce qu’on pourrait qualifier d’autobiographie symbolique au sens où l’auteur [neste caso a narradora] qui raconte sa vie résume par là-même l’accès de tout un peuple à l’indépendance.”²⁶⁴ Parece evidente que Gita (a retornada) repete a trajetória inversa de Amélia (a emigrante)²⁶⁵: resta-lhe a “fuga” para Lisboa, uma vez que não tem alternativa em Lourenço Marques, mas a diferença absoluta entre mãe e filha encontra-se na, já assinalada, liberdade de escolha da última. Amélia tinha sido empurrada, inconscientemente, tendo a vida decidindo por si, num fatalismo, numa fuga compulsiva à qual nunca escaparia, em contrapartida, Gita decide. Apesar de a causa próxima das respectivas partidas da mãe e da filha ser a mesma, um desgosto amoroso (marca iniciática que conduz ao fim de uma vida e ao começo de uma nova), Amélia nunca a ultrapassará, sempre na busca de uma utopia que constantemente lhe escapa e que a filha acaba por compreender; enquanto que Gita, consciente do seu livre arbítrio e da responsabilidade face ao seu destino assim como da capacidade de decisão e construção do seu futuro, trilhará certamente um caminho livre, uma vez que já o faz de plena consciência: *Um dia é-se livre, e já não se depende de ninguém.* (AP, 238). Mãe e filha emergem como duplos, face a face.

Gita acaba por proceder à restituição da função afectiva de sua mãe no início da idade adulta, depois de ter esconjurado a sua partida no fim da primeira parte, devido ao desejo de destruição e de decomposição da imagem discordante que a mãe representava na sua infância. Assim, se na primeira parte, a narradora procede (durante a infância) progressivamente à destruição da imagem da sua mãe de sangue, culminando na esconjuração, na parte final, Gita adulta procede inversamente à sua reconstrução culminando na sua aceitação, possível graças à explicação do seu passado ao longo da segunda parte:

²⁶⁴ Jean-Marc Moura, “Littérature coloniales, littératures postcoloniales et traitement narratif de l’espace: quelques problèmes et perspectives”, in *op. cit.*, p. 182.

²⁶⁵ “As suas respectivas viagens de ida e volta para Moçambique, distanciadas só vinte anos, ilustram a teleologia radicalmente condensada do ultracolonialismo salazarista na sua fase final, assim como o mito colonial de quinhentos anos de Império.” Hilary Owen, “La vie en rose: Post-scriptum a um império assombrado” (Sobre “*A Árvore das Palavras*, de Teolinda Gersão”), in *Fantasmata e Fantasias Imperiais no Imaginário Português Contemporâneo*. Org. Margarida Calafate Ribeiro e Ana Paula Ferreira, Porto, Campo das Letras, 2003, p. 169.

(Mas agora Amélia é uma imagem quase doce. Ou sou eu que a vejo de outro modo. Peguei no que restava dela – fotografias, papéis, recortes de jornais, recordações – juntei-os todos, reinventei-os todos, até surgir, com nitidez, uma figura. Um rosto diante dos meus olhos, que olha para mim, por sua vez. Com grandes olhos tristes. (AP, 222)

Contrariamente a Gita, que na esteira de Lóia é uma personagem solar, livre, acedendo a um nível mais elevado de escolaridade que lhe abre um caminho emancipado, Amélia é sombria, sem conhecimento nem compreensão de si, permanecendo na obscuridade, sempre com uma face oculta, *a face negra de Amélia (AP, 222)*, sublinhada na sua última referência. O drama de Amélia reside no seu próprio desconhecimento e, por conseguinte, na incapacidade de se compreender, opaca a si mesma. Amélia é assim a personagem mais perdida, sem centro nem explicação, numa perda que a transcende. *Ela sentava-se no chão e começava a chorar. Como uma criança perdida. Mas ninguém foi culpado, nem Laureano, nem eu. Nem ela mesma. Era uma tristeza maior do que nós e mais antiga. Trouxe-a quando chegou, levou-a quando partiu. Ninguém a quebrou. Ninguém foi culpado. (AP, 222)* Ela própria é que nunca foi capaz de se resolver, de se compreender, de encontrar a paz consigo mesma e, por conseguinte, com os outros (notem-se as dificuldades com Laureano, Gita, Lóia, clientes, vizinhos, e amigos de Laureano), como dizia Lóia: *«Ela tem muito milando na vida dela.» (AP, 222)* Apesar do tom de pele e olhos claros, Amélia é a personagem sombria e “negra”, em guerra consigo mesma e com os outros. Gita acaba por lhe fazer justiça, o que não a impede de rejeitar e substituir através das suas escolhas o modelo que a mãe representa pelo paradigma de liberdade, independência e emancipação por si assumido no fim de romance.

É através das conversas com seu melhor amigo Roberto, espécie de interlocutor ideal, que a posição ideológica de Gita se manifesta. No entanto, a ambiguidade habita-a porque, de facto, o seu primeiro amante, Rodrigo, se revelará, tal como o seu pai, dominado por um pensar patriarcal e reaccionário que merece, na opinião da narradora, tratamento psiquiátrico: *“Diz ao teu pai que gaste com ele o seu dinheiro e vá ele mesmo ao médico, na África do Sul ou noutra lugar,” acrescento. “A um médico de loucos.” “E já agora vai também, porque estás a ficar igual a ele.” (AP, 233)* Ao rejeitar Rodrigo depois da decepção amorosa, Gita assume uma atitude política, recusando-se a trilhar um caminho semelhante ao de sua mãe. Amélia, ao ser vítima de uma moralidade hipócrita que pretende controlar a

sexualidade feminina, marginalizando-a por ser órfã de uma mãe que tivera vários companheiros sexuais e estigmatizando-a pela perda da virgindade com um namorado que a abandona, é privada do próprio corpo e distanciada de uma natureza generosa da qual participam Lóia e Gita. Por sua vez, a sua filha liberta-se desse sistema patriarcal decidindo sobre o próprio corpo e sexualidade, como o demonstra a Rodrigo quando este lhe sugere um aborto para a sua gravidez imaginária: “*Não era verdade. Não há nenhuma criança.*” “*Mas se houvesse, não serias tu nem o teu pai a decidir por mim se viveria.*” (AP, 233).

A dupla atracção por Rodrigo (branco) e Roberto (negro) representa, respectivamente, o modelo europeu e o modelo africano interiorizado por Gita: *Roberto era há muito tempo o meu melhor amigo, desde a escola que andávamos a par. Tínhamos conversas intermináveis e estávamos de acordo em quase tudo. Se eu pensar nesse tempo, é a ele que vejo, ao lado de Rodrigo. Cada um a seu modo, ambos eram o centro desse mundo.* (AP, 181) O discurso de tendência marxista que Gita acaba por adoptar critica a institucionalização de um catolicismo hipócrita, enquanto ideologia imposta pelo colonizador absolutamente oposta à religiosidade autóctone. Este modelo ideológico resulta das histórias e comentários políticos de Laureano e da convivência com Roberto:

Era isso o que lhes importava, esse espectáculo era a missa. Apesar do ar compuncto, concentrado e quase humilde que punham na altura da confissão e comunhão. Mas era tudo impostura e fingimento, iam lá não para se sentirem iguais aos outros, mas para afirmarem a sua posição de privilégio, e saíam de lá para continuarem a viver da mesma forma, para que haviam de mudar alguma coisa se tudo estava tão bem organizado assim, eles reinando e os outros servindo, agora e para sempre ámen. (AP, 205)

O seu colega de escola e confidente negro, em uníssono, partilha com Gita e confirma a ideologia marxista que denuncia a desigualdade injusta entre classes: *Porque logo a seguir eles comem com talher de prata o caril dominical de camarão ou de lagosta, servido por criados negros de luva branca, diz Roberto. Enquanto nas palhotas os negros comem caril de gafanhotos e ratazanas gordas assadas no espeto, e de noite os ratos roem as crianças adormecidas.* (AP, 206) A narradora e Roberto são as personagens que melhor exprimem as chagas do continente africano cuja sinédoque escolhida no romance de Teolinda Gersão é Moçambique ou, mais precisamente, Lourenço Marques. A denominação

da capital de Moçambique que não é de todo anódina, situa cronologicamente a acção num tempo colonial indubitável.

Ao romper com Rodrigo, Gita politiza a sua relação negando toda a ideologia colonialista que este representa. No entanto, apesar de aderir à causa independentista que diz directamente respeito aos africanos, esse não é também o seu verdadeiro destino, uma vez que a solidariedade política que desenvolve para com Roberto e a sua família negra acaba em separação, na impossibilidade de continuarem a partilhar o mesmo caminho, expressa na frase do final do romance: *(E é um ponto final na conversa. Porque agora os caminhos se afastam. Depois de termos desde sempre, partilhado quase tudo.)* (AP, 240). Esta impossibilidade radica no facto de o mundo onde essa partilha acontecia também ter deixado de existir. O caminho de Gita não se polariza entre o colonialismo patriarcal representado por Rodrigo e o marxismo de tendência liberal encarnado por Roberto, mas num percurso a construir por si mesma, num novo espaço de liberdade.

2.7. Da infância à idade adulta

Do colonialismo à independência

Da natureza à paisagem

A história de Gita narra o seu rito de passagem da infância e fim de adolescência ao início da idade adulta, paralelamente ao processo de independência da nação moçambicana. É a iniciação à sexualidade e à morte que lhe permite aceder a uma nova idade. A experiência (da morte), do primeiro amor (que como muitos acaba mal) e a compreensão/aceitação da morte de Lóia e do desaparecimento da mãe (outro tipo de morte ou ausência) são os ritos de iniciação que lhe permitem crescer. Gita encontra o seu modelo nos rituais de iniciação da passagem da infância à adolescência e idade adulta, dos rapazes e raparigas das culturas africanas por ela mesma referidos:

Também eles se preparam, penso. Como nós. Acabou a infância, dizem ao rapaz negro, no momento da circuncisão, enquanto ele chora pela dor da ferida. Agora ele recebe um outro nome e não pode olhar para trás, quando as chamas sobem alto e queimam o acampamento onde ele morreu para nascer de novo. (...) E as raparigas negras são ungidas com óleos de plantas, enfeitam-se com colares, brincos e pulseiras, e penteiam-se de outro modo, quando sangram pela primeira vez. (...) Porque agora ela é outra.

(...) Mas a verdadeira iniciação é o encontro com o sexo oposto, ocorre-me. Porque só então se conhece também o nosso. § O corpo é o lugar desse saber, penso ainda, andando na rua. Do único saber que interessa. (AP, 185-186)

Esta premissa, do corpo como lugar do conhecimento, que se deixa adivinhar no início do romance, acaba por ser declarada no seu final. A percepção da Natureza muda ao longo do romance, em função do crescimento do sujeito que passa a apreender esse mesmo objecto mediante a sua nova subjectividade. Assim, é natural que a criança, sujeito ingénuo e vazio de impressões, como uma tábua rasa apreenda a natureza de uma forma muito mais receptiva e avassaladora do que o adulto, sujeito cuja mente preenchida por conhecimentos resultantes da experiência precedente (*a posteriori*) e de preconceitos (*a priori*), encontra menos disponibilidade para se deixar impressionar pelo encantamento da natureza e conhecimento dos sentidos. É por esta razão que a natureza africana, focalizada pela narradora na primeira parte do romance, referente à sua infância, ostenta uma dimensão transbordante, selvagem que será perdida na segunda parte, sob a focalização de Amélia e Laureano e atenuada na terceira parte, de novo sob a focalização de Gita, agora adulta.

O que permite a passagem da Natureza à Paisagem, é o facto de o mundo deixar de ser percebido por todos os sentidos de uma forma sinestésica, passando a ser apreendido pela razão e pela visão, sentido que desta mais se aproxima. No início, a proximidade de Gita com a natureza permite-lhe tudo “conhecer” num estado de beatitude fusional. Será a distanciação da natureza, do objecto, condição *sine qua non* da visão, da cisão gnoseológica entre sujeito que conhece e objecto conhecido, que conduzirá à passagem da unidade à dualidade. A noção de paisagem só aparece na segunda parte do romance, pois só aí os sujeitos que a focalizam, Laureano e Amélia, se distanciam e assumem uma relação de alteridade com a natureza conferindo-lhe uma especificidade relativamente à europeia e, por vezes mesmo, um carácter exótico, sobretudo Amélia. Para esta personagem, a paisagem ideal revela a intervenção humana e salienta a componente cultural e subjectiva desta noção:

A cidade, ou o que ela considerara como tal, não era muito diferente do que ela tinha imaginado, poderia mesmo dizer que era talvez mais bonita. Ela sonhara algo assim aquela fita de asfalto da marginal, os jardins, os guarda-sóis abertos, os barcos à vela, as praias, as piscinas. E a verdade é que tudo isso existia, ela via claramente que existia. Mas longe, na linha do horizonte, fora do seu alcance. (AP, 107)

A *linha de horizonte* é aqui definida como a componente essencial da paisagem, que a constitui como um lugar outro, distanciado, sempre separado daquele onde o sujeito observador de facto se encontra. *Precisava disso – de estar só, de caminhar assim à beira-mar, pisando as placas quadradas do chão, entre os coqueiros perfilados e o varandim de pedra, duas linhas rectas que pareciam tocar-se no horizonte. (Mas esse ponto onde se encontravam não era, também, de onde fugiam?)* (AP, 146). O questionamento da noção de ponto de fuga (que implica uma outra fundamental: a noção de perspectiva), ao considerar o ponto de encontro simultaneamente como de evasão, salienta o carácter aleatório da paisagem enquanto construção de um sujeito. Esta noção integrante da teoria da paisagem que já aparecia no romance homónimo é aqui retomado, vindo mais uma vez confirmar o interesse de Teolinda Gersão pelo tema:

A paisagem inundava de repente os olhos, oferecia-se, sem limite, como se o mar também fizesse parte do jardim, logo a seguir aos canteiros de flores, aos pedaços verdes de relva, ao entrançado cinzento e branco dos ladrilhos. (...) Não muito diferente, aliás, da paisagem que ela podia ver, mais adiante, ali na rua: Um petroleiro passava devagar ao longe, havia barcos à vela e carneirinhos brancos de espuma. Os coqueiros, na marginal (...) Mas também havia coqueiros no jardim do Polana, e, se se voltassem as costas ao mar, dar-se-ia conta de como se levantavam no meio da relva, envolvendo a água muito azul da piscina. Olhando daí, do meio da relva, ver-se-ia ainda como esse lado do hotel se abria em janelas, varandas, colunas, balaustradas, deixando entrar o sol e o mar, (AP, 155).

O jardim do Hotel Polana é talvez para Amélia a “verdadeira” paisagem, uma vez que é aquela que expõe a dimensão cultural por esta valorizada, cujo ponto de vista salientado pela própria observadora permite a respectiva construção, e onde aparecem de novo os coqueiros, árvore representativa da paisagem africana que pode interessar a Amélia: a paisagem dos postais e do apelo turístico e exótico. A paisagem africana vista por Laureano salienta as componentes de uma natureza luxuriante, perfeita e específica, relativamente à europeia por este conhecida: *África tinha todos os desenhos e todas as cores – planícies e montanhas, rios e mato, quedas de água e florestas, mar e savana, répteis e antílopes, paquidermes e pássaros, flores e frutos.* (AP, 154) A personagem do marinheiro que Amélia conhece na sua viagem de barco de Lisboa para Lourenço Marques não deixa de salientar a especificidade das paisagens africanas construídas sob uma perspectiva exótica explorada pelo mercado turístico: *Ele já tinha visto, lá de cima da falésia, lugares*

inacreditáveis, onde as agências de viagens levavam sempre os turistas (...) já vira o lugar exacto do separar das águas, onde de um lado se estendia o Atlântico, alteroso e bravo, um oceano instável e revoltado, e do outro lado o Índico, suave e vagaroso. (AP, 131-132) As atitudes destas personagens face à natureza envolvente são completamente opostas à identitária e simbiótica/fusional que Gita experimenta enquanto criança, na primeira parte do romance. Só na terceira parte a narradora apreende a natureza sob a forma de paisagem, contrastando-a com a pequenez da experiência humana e a respectiva relatividade do conhecimento: *Isso, entre outras coisas, eu aprendi com África: a pequenez do ser humano, diante da vastidão do que não é humano. Não somos nada, poeira no vento, silhuetas minúsculas, na imensidão da paisagem. (AP, 206)* Aqui a figura humana é menos valorizada do que em *Paisagem com mulher e mar ao fundo*²⁶⁶. No entanto, adquirindo a distância necessária à criação dessa visão de conjunto, o indivíduo acaba por se destacar e se tornar independente pois, na primeira parte, a proximidade do vivido é de tal ordem simbiótica, que lhe impossibilita a apreensão de Moçambique como um país *sage* que também caminha para a independência.

A natureza e a paisagem ganham assim diferentes características e contornos em função de diferentes focalizações. Ainda na primeira parte é sugerida, através da utilização do futuro, a possibilidade de um olhar distante, paisagístico, panorâmico, *a partir de um ponto alto, de um mirante, ou mesmo a partir de uma pérgula florida*, sobre a cidade que rodeia Gita e Laureano, mas essa hipótese de olhar parece não interessar à narradora, seduzida demais pelos sabores da vida, para sobre a cidade lançar um olhar cerebral: *Na praia as crianças brincam, os fatos de banho serão manchas claras ao sol. Haverá barcos de recreio mais ao longe e saindo a barra paquetes, vapores, transatlânticos. Abarcar-se-á tudo isso de um ponto alto, de um mirante, ou mesmo a partir de uma pérgula florida. (AP, 54)* Gita criança rejeita o olhar, a vista, o mais intelectual e distante dos sentidos, aquele que de facto sintetiza vários elementos num todo, privilegiando os outros que lhe permitem fundir-se com o mundo mais facilmente, como o sabor *do Verão: A vida cabe numa colher de gelado, respira-se, devora-se com a boca. (AP, 54)* *E é inútil tentar olhá-la [a cidade]*

²⁶⁶ Cf. Carlos Reis, «Inscrição ficcional de África», in *Jornal de Letras*. 7 de Maio 1997, n.º 693, p. 23.

como é inútil olhar as ondas – ainda mal se levantaram e já se desfazem na areia, e também o nosso olhar se desfaz com elas. (AP, 54 e 55)

A primeira parte do romance, a infância, procede à identificação absoluta de Gita com a terra africana, com a família africana, com a sua “irmã”/duplo Orquídea. Esta abordagem poderia ser denominada como uma crença ingénuo, alimentada por convicções e sentimentos unos, inequívocos, inteiros, sem meio-termo como as próprias cores radicais de África ou o tempo meteorológico sem “nuances”, e o cronológico sem crepúsculo. Esta aceção do mundo, *sem meio termo*, manifesta-se, como foi referido, sob várias formas começando pelo quintal, espaço representante da natureza selvagem africana: *(Mas não era um jardim,) era um quintal selvagem, que assim se amava ou odiava, sem meio termo (AP, 11)*. Desde o início do romance, é dado o mote constante de caracterização desse continente, dessa natureza, sem meio-termo. Também a ausência de crepúsculo consubstancia a ausência da transição entre dois termos opostos/duas oposições, luz e treva, numa lógica puramente dual sem terceiro termo, sem terceira via, radical. No entanto, apesar de a natureza não mudar o sujeito, esse sim, cresce e “devem” outro passando a compreender o mundo de uma nova forma instável: *Negro e branco são conceitos variáveis, eu sempre soube disso. (AP, 222)*

Este estudo começa por ler a primeira parte do romance, baseando-se em paralelismos encontrados com a teoria freudiana referente ao “primitivismo” do pensamento humano e às suas relações com o pensamento mítico e religioso, expressa em *Totem et Tabou*. Através deste texto, tenta-se explicar a percepção e interpretação unitária e fusional do universo africano por Gita na sua infância. Hilary Owen também interpreta o romance de Teolinda Gersão à luz de uma outra teoria freudiana, a do narcisismo primário²⁶⁷. Segundo Hilary Owen:

“As ilusões de infância de Gita, relativas a um retorno primevo ao espaço do narcisismo pré-edipiano liberto das barreiras impostas pelos valores simbólicos europeus, encontram-se particularmente intensificadas aqui pelo facto de contrastarem com os preceitos salazaristas que presidiam à economia sexual na sociedade metropolitana. Mas a entrada subsequente de Gita na simbolização social e na linguagem vai operar uma divisão do mundo em dois espaços, criando um binarismo absoluto. (...) No sonho onde

²⁶⁷ “Nesta primeira parte do romance, pode-se ver que o conceito freudiano de megalomania infantil está presente no discurso da memória colonial reproduzida poeticamente aqui como uma forma de narcisismo primário.” Hilary Owen, “La vie en rose: Post-scriptum a um império assombrado” (Sobre “*A Árvore das Palavras*, de Teolinda Gersão”), in *op. cit.*, p. 171.

Gita vê uma árvore – a «árvore das palavras», que representa a ideia de uma língua comum – ela, visiona-se como parte natural dos valores africanos. (...) Com efeito, porta-bandeira dos valores racistas eurocêntricos, Amélia é quem vai autorizar a entrada de Gita na linguagem dividindo de forma inflexível o seu mundo de acordo com as leis espaciais e as epistemologias europeias, isto é, inculcando as regras de decoro, limpeza e medo da doença, assim como a oposição entre o nativo «caniço» e o «cimento» colonial branco. A transição de Gita (problemática e incompleta) do narcisismo primário ao estágio simbólico é marcada pela figura dividida de *imago* maternal. Enquanto a mãe negra representa o livre acesso a uma corrente ilimitada e indiferenciada de sonhos e fábulas, a mãe branca – qual costureira cosendo uma costura a direito na tentativa de controlar um mar de tecido ameaçador (AP, 147) – é a guardiã de um mundo agrilhado.²⁶⁸

O dualismo inevitável que implica a passagem a um estágio simbólico racional é o que permite, ao longo do romance, a separação e a divisão radical *sem transição* que opõe África à Europa, Moçambique a Portugal, os autóctones aos colonizadores: *Então a noite descia como (...) uma pálpebra caindo. Porque era rápido o crepúsculo, a bem dizer não havia crepúsculo, como não havia transição, entre as coisas: era a treva, ou a luz.* (AP, 10) África é o continente diurno, da luz, metaforizado no quintal e apresentado sob a égide de uma luminosidade de tal forma intensa que cega. Em oposição, o fim da vivência nesse continente é encerrado com a partida num voo nocturno que assim anuncia de uma forma sombria o continente e o lugar de destino – a Europa – mais precisamente Lisboa. Pois é de noite e sob um tom de tristeza que essa nova viagem se inicia: *os meus olhos têm chuva e a noite desceu de repente. Como uma pálpebra caindo.* (AP, 240) No entanto, ao decidir o seu destino nesse país claustrofóbico, “casa das primas”, Gita acredita na possibilidade de uma terceira via que permita à vida acontecer, *alguma coisa me há-de pagar o estudo e garantir a independência.* (AP, 238), mesmo nesse país onde falta o ar (AP, 239) graças à sua forma de pensar, outra, adquirida numa África livre onde *a gramática rebenta porque o pensamento acontece de outro modo e tem de ser livre de acontecer* (AP, 239). A independência ansiada por Gita é prenúncio da independência desses dois países dependentes do regime salazarista.

A escrita de Teolinda Gersão situa-se nos antípodas de uma escrita colonialista, pois todas as manifestações da colonização que surgem neste romance, seja sob um ponto de vista pró (o de Amélia) ou contra (o de Gita), desaprovam a conquista e o domínio europeu. Para Gita, a metrópole é, de facto, Lourenço Marques e não Lisboa. A capital do império não passa de uma periferia, o nacionalismo é invertido a terra/nação de Gita é Lourenço

²⁶⁸ *Ibidem*, p. 171.

Marques/Moçambique e não Lisboa/Portugal, sendo esta pátria sempre referida como pequenina: *de Portugal não tenho imagens nem nenhuma certeza, a não ser que é um rectângulo muito pequeno no mapa, do outro lado do mundo* (AP, 57). Este ponto de vista é diametralmente oposto àquele que, na obra de António Lobo Antunes, dá a ver o mapa de Angola como representação de um lugar estereotipado e longínquo: “Angola era um rectângulo cor-de-rosa no mapa da instrução primária, freiras pretas a sorrirem no calendário das Missões, mulheres de argolas no nariz, Mouzinho de Albuquerque e hipopótamos”²⁶⁹. É assim confirmada a excepcionalidade da obra de Teolinda Gersão que, segundo Hilary Owen: “Em vez de exorcizar o trauma da guerra mediante a anamnesis literária, (...) parte essencialmente das suas prolongadas visitas a Moçambique nas décadas de 60 e 90, demarcando-se claramente da «autoridade da experiência directa» autobiográfica, autoridade que convencionalmente subjaz à posição do sujeito de enunciação nas narrativas da guerra colonial.”²⁷⁰

Poder-se-á comparar o sentimento de Gita no momento da partida à saudade e nostalgia antecipadas dos que retornam à metrópole lamentando e chorando o império para sempre perdido? Em que sentido a nostalgia de Gita é diferente da dos retornados? A nostalgia de Gita é essencialmente diferente porque ela não retorna, pois o seu país de origem não é esse para o qual ela vai, logo a sua nostalgia não é de colonizadora, como a de outros, mas a saudade da sua própria terra e não da conquista de uma terra. Segundo Teresa Tavares: “O centro do império é descentrado, fragmentado e esvaziado de sentido – Portugal é representado por quadros nas paredes de um café «com imagens de Sintra, do Algarve, de Lisboa e de outros lugares» (AP, 57). Pelo contrário, a narrativa desenha quase obsessivamente a topografia de Lourenço Marques, de Moçambique e da região próxima da África do Sul, transformando-a numa presença significativa e activa na vida das personagens.”²⁷¹ Com este texto, ao inverter o centro e a periferia, Teolinda Gersão contribui para a derrocada dos alicerces da grande organização neo-imperialista que centraliza o ocidente (sendo o “centro” neste caso específico situado em Portugal, e mais precisamente

²⁶⁹ António Lobo Antunes, *Os Cus de Judas*. Lisboa, Vega, 1979, p. 145.

²⁷⁰ Hilary Owen, “La vie en rose: Post-scriptum a um império assombrado”, in *op.cit.*, p. 165.

²⁷¹ Teresa Tavares, “«Um mundo que se quebra enquanto falo»: Representações do espaço social e sexual na ficção narrativa de escritoras contemporâneas”, in *op. cit.*, p. 366.

na sua capital) e marginaliza o que denomina de terceiro mundo (colonial ou ex-colonial que este romance localiza em Moçambique). Ao baralhar deste modo dados e pistas, poder-se-ia dizer que a Autora desestabiliza centros e margens.

Não é só Gita que se procura, no fim da adolescência, como metáfora ou símbolo desse país em busca de independência e autonomia. Também as outras personagens familiares perdidas procuram a sua identidade. Ao assumir o papel de Patrícia Hart, Amélia troca a sua nacionalidade portuguesa e estatuto pobre, por uma outra que lhe permite um estatuto superior. Por sua vez, Laureano substitui a sua identificação nacional pelas alianças de classe marxista com os trabalhadores negros. Assim a identidade “nacional” portuguesa da família de Gita parece desintegrar-se muito antes do fim do colonialismo vir a precipitar a crise de polarização²⁷². Se por um lado, Amélia pode ser interpretada como a mãe-pátria, não assume inteiramente este papel até ao fim, uma vez que renega a sua identidade nacional, substituindo-a por uma outra estrangeira, sob o nome de Patrícia Hart, símbolo do modelo colonial britânico, nitidamente superior e desejável relativamente ao português. A pulverização da família de colonos anuncia a decadência de um colonialismo insustentável. A lei patriarcal “Deus, Pátria, Família” é três vezes estilhaçada através do elogio de uma espiritualidade genuína africana, valorizada relativamente a uma igreja hipócrita; através de processos identitários das personagens que as afastam da pátria e pelo despedaçar da família através da partida de Amélia e Gita.

Amélia e Laureano exprimem mais um gesto de êxodo do que uma verdadeira colonização, manifestam mais a perda de identidade, do que a imposição de uma identidade ao *outro*. Como refere Carlos Reis, estas personagens são exemplos vivos de colonos colonizados: “A África de Gita confronta-se com uma outra que é a de Amélia. (...) Amélia representa pois uma espécie de outra face da colonização que é a dos « colonizados » brancos, gente que se lançou na aventura africana em movimento de fuga e superação de uma existência rural e condicionada por limitações várias.”²⁷³ Gita, nascida nessa outra terra, é a única que acede de facto a uma outra identidade livre e independente, que se constrói a si mesma. De acordo com a proposta de Carlos Reis, o romance ao estruturar-se sob a forma de

²⁷² Cf. Hilary Owen, “La vie en rose: Post-scriptum a um império assombrado” (Sobre “*A Árvore das Palavras*, de Teolinda Gersão”), in *op. cit.*, p. 174.

²⁷³ Carlos Reis, “Inscrição ficcional de África”, in *Jornal de Letras*. 7 de Maio 1997, n.º 693, p. 23.

“testemunho individual”²⁷⁴, através de “um mosaico fragmentário de memórias, tempos e espaços ligados entre si pela trajectória de Gita até atingir a idade adulta (a trajectória que liga a primeira à terceira parte do romance)”²⁷⁵, permite inscrever paralelamente na narrativa a história dessa colónia através de vozes narrativas plurais que se contradizem e que põem em causa a verdade dos seus valores absolutos, evitando um eurocentrismo irreflectido que nos levasse a ler este romance como um elogio nostálgico de um “paraíso perdido”.

Este texto de Teolinda Gersão assume nitidamente algumas das formas características das literaturas pós-coloniais uma vez que se insere numa estética de resistência à simbólica imperial, investindo na problemática da identidade individual que reflecte a identidade nacional. Neste romance, podem ser identificadas determinadas estratégias específicas da literatura pós-colonial que coincidem com a seguinte definição de Jean-Marc Moura: “Les écrivains postcoloniaux procèdent à une inversion symbolique par laquelle est systématiquement réévalué ce qui était tenu pour négatif et inférieur. Une vitalité spirituelle est ainsi rendue à ce qui tenait naguère du stéréotype dégradant.”²⁷⁶ A Autora cria um hino ao negro, através da valorização da personagem de Lóia e de todo o seu universo composto por práticas sociais e espirituais que o diferenciam da cultura ocidental e que estruturam e definem a realidade e identidade da narradora. Assim, Teolinda Gersão procede à revalorização dos mitos fundadores e valores ancestrais africanos negados pelo Ocidente. Ao reabilitar uma identidade cultural mutilada pelo colonialismo, restaurando uma simbólica africana, Teolinda Gersão aproxima-se do que, segundo Jean-Marc Moura, Amílcar Cabral denomina de “reafrikanização” dos espíritos (*Unidade e Luta*, I, 1976)²⁷⁷. Como foi analisado no fim da primeira parte do romance, o feitiço praticado por Gita encontra-se absolutamente ao serviço da “reafrikanização” dos espíritos, esse rito actualiza a espiritualidade africana. Uma segunda estratégia da literatura pós-colonial, praticada por

²⁷⁴ *Ibidem*.

²⁷⁵ Hilary Owen, “La vie en rose: Post-scriptum a um império assombrado” (Sobre “*A árvore das palavras*, de Teolinda Gersão”), in *Fantasmata e Fantasias Imperiais no Imaginário Português Contemporâneo*. Org. Margarida Calafate Ribeiro e Ana Paula Ferreira, Porto, Campo das Letras, 2003, p. 166.

²⁷⁶ Jean-Marc Moura, “Littérature coloniales, littératures postcoloniales et traitement narratif de l’espace: quelques problèmes et perspectives”, *Littératures postcoloniales et représentations de l’ailleurs : Afrique, Caraïbe, Canada*. Textes réunis par Jean Bessière et Jean-Marc Moura, Paris, Honoré Champion éditeur, 1999, p. 180.

²⁷⁷ Cf. Jean-Marc Moura, “Littérature coloniales, littératures postcoloniales et traitement narratif de l’espace: quelques problèmes et perspectives”, in *op. cit.*, p. 182.

Teolinda Gersão, consiste na utilização de um léxico pertencente à cultura autóctone. Ao introduzir no seio do texto um prolixo léxico local que cabe ao leitor conhecer ou decifrar, a Autora “adapta” a sua escrita à realidade africana, podendo esta prática ser comparada ao que Jean-Marc Moura classifica de grau um de adaptação de uma língua europeia à cultura e espaço evocados:

“Le travail d’adaptation d’une langue européenne, forcément en décalage par rapport à la culture et à l’espace évoqués, est un élément crucial des littératures europhones. Tout au plus peut-on mentionner ici quatre degrés de cette adaptation (...): 1. l’acceptation du postulat que le langage européen peut exprimer, au prix de modifications lexicales et syntaxiques mineurs, la culture autochtone (la poésie ou les essais de Senghor, par exemple)”²⁷⁸

Um terceiro traço dominante deste romance, que o aproxima de uma escrita pós-colonial, consiste na importância concedida à representação do espaço no qual se sublinha a especificidade de um quadro natural e paisagístico que constitui marca de originalidade relativamente à cultura e espaços europeus. Sendo ainda salientada uma visão cosmocêntrica do espaço africano percebido por Lóia, Laureano e Gita, que se opõe a uma visão antropocêntrica do espaço ocidental.

Jean-Marc Moura também estabelece a relação entre os estudos feministas e pós-coloniais, em termos cuja matéria pode ser identificada nos textos de Teolinda Gersão:

“La contestation d’une domination mâle, initiée par les études féminines est également liée au refus de la vision impérialiste. Les travaux de G. Spivak insistent ainsi sur le fait que les femmes, dans nombre de sociétés, ont été reléguées dans la position de l’«Autre», marginalisées et en un sens métaphorique, colonisées. Elles ont en commun avec les races et les peuples colonisés l’expérience intime de l’oppression. Comme eux, elles ont dû articuler l’expression de cette expérience dans la langue de leurs oppresseurs. Il y a tout un imaginaire colonial de la conquête érotisée, du fantasme du viol de la ville et de la femme indigène”²⁷⁹

Teolinda Gersão demonstra claramente a marginalização, “colonização” e opressão da mulher no seio da sociedade africana, através da voz de Roberto; não deixando de referir de forma mais subtil esse mesmo domínio que se faz sentir sobre a mulher da sociedade portuguesa salazarista, submetida a uma moral vigilante e castradora: (...) *há coisas para mudar em África, diz Roberto (...) a forma como as mulheres são tratadas: carregam os filhos, a água, a lenha, o homem ao lado, a caminhar como um rei, e ela carregando tudo,*

²⁷⁸ *Ibidem*, p. 184.

²⁷⁹ Jean-Marc Moura, “Sur quelques apports et apories de la théorie postcoloniale pour le domaine francophone”, in *op. cit.*, p. 159.

como burro de puxar carroça. (AP, 207) Teolinda Gersão trata o tema do colonialismo abordando-o sob uma perspectiva feminista que associa a representação de territórios colonizados com o “corpo feminino exposto à penetração do homem branco, penetração esta que sugere ser a única forma viável de fazer estes territórios evoluir, produzir mais, fertilizar-se (no sentido de tirar partido das riquezas em potência)”, segundo se lê na entrada “Feminismo e Pós-Colonialismo”, do *Dicionário da Crítica Feminista*²⁸⁰. A Autora ilustra também o imaginário colonial da conquista erotizada de forma evidente em *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo: a história secular do invasor e do invadido, o choque das culturas, o choque dos corpos de pele diferente, negros e brancos, defrontando-se, cruzando suas armas desiguais, cruzando seu sexo, homem branco e mulher negra, através da mulher penetrar a terra, dominar a terra vencida, marcá-la pelo sangue* (PMMF, 49-50) e em *A Árvore das Palavras*, ao evocar a forte atracção que os sul-africanos brancos sentem pelas moçambicanas que frequentam a *Araújo*, rua boémia de Lourenço Marques: *o sexo com o outro, o de outra raça* (AP, 86).

Em 1982, lia-se já em *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo* o tema do fim do colonialismo que alimentará o romance *A Árvore das Palavras*, escrito por Teolinda Gersão 15 anos mais tarde: *A terra resistira, pelos séculos adiante, levantava-se do chão e assumia de novo a sua imagem. Seu rosto negro, brilhante de sol. Seu corpo negro, livre, caminhando.* (PMFF, 50)

Teolinda Gersão e Maria Velho da Costa contribuem de formas diferentes para a desmitificação do império, revisitando vários dos lugares que o mitificaram; entre outros, ambas as escritoras atentam ao passeio marítimo de Lourenço Marques, pintado por Maia que ilustra uma edição especial de *A Árvore das Palavras*²⁸¹ e fotografado por José Afonso Furtado, que constrói juntamente com Maria Velho da Costa, o objecto literário e fotográfico híbrido denominado *Das Áfricas* que passamos a analisar.

²⁸⁰ Ana Gabriela Macedo e Ana Luísa Amaral (orgs.), *op. cit.*, p. 71.

²⁸¹ Teolinda Gersão e Maia, *A Árvore das Palavras*. Lisboa, Círculo de Leitores - Publicações Dom Quixote, 2000.

3. *Das Áfricas*: uma (des) construção da paisagem

A sedução exercida pela natureza africana sobre os escritores europeus é uma constante que não deixa de tocar Maria Velho da Costa, Autora da “ilustração literária” ou do “comentário literário” das fotografias “africanas” de José Afonso Furtado, numa obra conjunta intitulada *Das Áfricas*, publicada em 1991, por ocasião da exposição com o mesmo título²⁸², mas que ultrapassa o estatuto de catálogo. O objecto *Das Áfricas* constitui um exemplar do que W. J. T. Mitchell, na sua obra *Picture Theory*, denomina como “photographic essay”: “The photographic essay is (...) an emergent form of mixed, composite art.”²⁸³, ou seja, uma “nova” manifestação artística²⁸⁴, na qual se inter-relacionam a fotografia e o texto.

Através do presente texto de Maria Velho da Costa, fica-se a saber que esta não é a primeira experiência no género de José Afonso Furtado que publicou, em 1990, *Canções das Crianças Mortas*²⁸⁵, obra composta por fotografias suas e textos de Clara Pinto Correia, sendo designada, pelo próprio, como tentame fotoliterário, segundo consta na dedicatória do exemplar que foi oferecido pelo fotógrafo a Maria Velho da Costa. Verificou-se que a experiência do fotógrafo não se ficou por aí, uma vez que foi ainda publicado em 1994 o título, *Os quatro rios do paraíso*²⁸⁶, com textos de Clara Pinto Correia e Cristina Castel-Branco. Apesar de esta ser a única publicação de Maria Velho da Costa que assume a forma emergente de ensaio fotográfico, não se podem deixar de considerar as várias obras da Autora onde a imagem, desempenhando um papel preponderante, ilustra o texto. Notem-se as ilustrações de Lisa Chaves Ferreira, na edição de *Revolução e Mulheres* de 1976, os desenhos de Júlio Pomar em *Corpo Verde* (1982), a serigrafia do pintor na primeira página

²⁸² Exposição organizada pela galeria Cómicos e Luís Serpa, em Lisboa, no Ministério das Finanças, de 17 de Outubro a 16 de Novembro de 1991.

²⁸³ W. J. Thomas Mitchell, *Picture Theory: essays on verbal and visual representation*. Chicago, University of Chicago Press, 1994, p. 281.

²⁸⁴ Enquanto género emergente podem, no caso português, apenas ser identificados alguns casos esporádicos e pontuais, que a maior parte das vezes se reduzem a pequenos textos que integram os catálogos de exposições.

²⁸⁵ José Afonso Furtado e Clara Pinto Correia, *Canções das Crianças Mortas*. Lisboa, Relógio d'Água, 1990.

²⁸⁶ Clara Pinto Correia, Cristina Castel-Branco, José Afonso Furtado, *Os quatro rios do paraíso*. Lisboa, Dom Quixote, 1994.

da colectânea de três contos intitulada *O amante do Crato* (2002), os desenhos de Óscar Zarate em *O mapa cor-de-rosa: cartas de Londres* (1984), as reproduções dos acrílicos de Teresa Dias Coelho em *Dores* (1994), *O Livro do Meio* (2006) escrito “a meias” com Armando da Silva Carvalho, num tom memorialístico, integra uma série de fotografias da infância dos escritores e *Myra* (2008) abre com oito ilustrações de Ilda David. Testemunho de um gosto da Autora pelas artes plásticas são ainda os textos que produz para catálogos de exposições, como é o caso de *A Idade da Pedra*, exposição de Graça Morais realizada na Galeria 111 em Lisboa, em 2002, ou o texto que escreveu com Júlio Pomar, para a exposição do pintor intitulada: *Trabalho de férias, Júlio Pomar. “Assemblages” e Desenhos para “Corpo Verde”*, realizada na Câmara Municipal de Cascais em 1979, o texto que integra o catálogo da exposição de Giovanni Huber intitulada *Madeira* (1996) ou ainda a obra conjunta, *Poética dos Cinco Sentidos*²⁸⁷, com contribuições de Ana Hatherly, Augusto Abelaira, Isabel da Nóbrega, José Saramago e Nuno Bragança, sobre a tapeçaria *La dame à la licorne*, obra maior, de origem indeterminada e enigmática, do museu Hotel de Cluny, em Paris. Curiosamente, a obra de Teolinda Gersão dedicada especificamente ao espaço africano merecerá na segunda publicação, como já foi assinalado, o contributo plástico de Celeste Maia, artista de origem moçambicana.

Das Áfricas tem como origem as fotografias de José Afonso Furtado, são estas que – contrariando a tradicional relação de subordinação da imagem à palavra e a sua consequente função de ilustração do texto – precedem a escrita e a desencadeiam. No entanto a co-presença dos dois meios artísticos condicionará o visionamento das fotografias pela leitura do texto que as acompanha. Além das imagens tomarem o lugar privilegiado, ao serem as provocadoras do texto, a partir da análise da sua inter-relação verificar-se-á uma disfuncionalidade da *écfrase*. O medo, desencadeado pela emoção estética provocada pelas fotografias, conduz à vontade, ao desejo da escrita permitindo-nos descobrir um texto intimista envolvido numa poética auto-reflexiva do sujeito. Ao adoptar a forma de diário, género favorável às emoções intensas, a Autora revela uma escrita na qual abundam auto-referências e intertextos, prática que é aliás recorrente na sua obra.

²⁸⁷ Ana Hatherly [et alii], *Poética dos Cinco Sentidos: La Dame à la licorne*. Lisboa, Bertrand, 1979.

O texto sobre as paisagens fotográficas de José Afonso Furtado será lido à luz dos eventuais motivos históricos e culturais que justificam o interesse de Maria Velho da Costa nessas paisagens e que despoletam a emoção motora desta escrita, a consequente interpretação dos elementos de composição fotográfica valorizados pela escritora revelam o seu processo específico de (des)construção das paisagens.

3.1. Objecto e ensaio fotográficos

A reflexão a propósito do “lugar” do texto, *sobre as* ou *ao lado das* fotografias é, no seu âmago, pensado pela Autora que sofre assim a influência duma tradição teórica preocupada com a inter-relação do texto com a imagem e, mais especificamente, com a fotografia (da qual se destaca o nome de Roland Barthes): *As minhas leituras e algum cismar têm-se ordenado em torno, circum-navegando, por assim dizer, a presença desse objecto, dessas imagens sobre (sobre?) as quais, ou ao lado das quais, aceitei escrever. (DA, 9)*. O texto de Maria Velho da Costa não se constitui como um exemplo de écfrase no sentido tradicional de descrição de uma obra de arte. Esta subversão da relação ecfástica entre texto literário e imagem pode ser explicada, segundo Helena Carvalhão Buescu²⁸⁸, através do despojamento narrativo que as fotografias assinalam, pela completa ausência de paisagem humana, mas também pela escrita inspirada de Maria Velho da Costa para quem a imagem desempenha a função de trampolim. Não se trata de descrever, “contar” ou de “ilustrar” alguma coisa, mas justamente de “falar *de*”, “acerca *das*” *Áfricas*, sobre elas²⁸⁹. O texto literário é inspirado pelas fotografias, tomando-as como o ponto de partida para tiradas auto-reflexivas.

Ao questionar o sentido da preposição (*sobre?*), marca de superioridade, a Autora equaciona a questão do domínio do texto (linguagem escrita) relativamente à imagem (iconografia), questionamento este que, no contexto de *Das Áfricas*, pode ser aplicado ao domínio de uma cultura sobre outra e sugere uma locução prepositiva mais igualitária, *ao*

²⁸⁸ Cf. Helena Carvalhão Buescu, “O tempo longo da história: *Das Áfricas*”, in *Rivista di Studi Portoghesi e Brasiliani*. Pisa/Roma, 7, 2005, p. 11-22.

²⁸⁹ *Ibidem*.

lado de. Logo neste primeiro parágrafo referente ao objecto da escrita, se coloca a questão da função conotativa do texto, face à natureza denotativa da fotografia. Questão à qual Maria Velho da Costa retorna ao longo do seu discurso: *Ninguém me obriga ou sequer pede que decifre o que aqui está visível: cento e quatro provas fotográficas, de formato um pouco maior que um postal. Foi por as ter visto e de alguma forma me corresponderem que aceitei escrever ao lado. Acho que a dificuldade vem disso mesmo: não há lado. (DA, 12) Não há lado*, ou seja a fotografia não deixa qualquer margem para que se fale ou escreva acerca dela. Tal como o sugere Roland Barthes, quando refere a impossibilidade da descrição da fotografia sem que este discurso (mensagem conotada) altere a sua especificidade (mensagem denotada). Assim, a dificuldade de Maria Velho da Costa em escrever *ao lado da* fotografia, adviria da impossibilidade da sua descrição, tal como é sugerida por Roland Barthes:

“la photographie serait la seule à être exclusivement constituée et occupée par un message «dénoté», qui épuiserait complètement son être; devant une photographie, le sentiment de «dénotation», ou si l’on préfère, de plénitude analogique, est si fort, que la description d’une photographie est à la lettre impossible ; car décrire consiste précisément à adjoindre au message dénoté, un relais ou un message second, puisé dans un code qui est la langue, et qui constitue fatalement, quelque soin qu’on prenne pour être exact, une connotation par rapport à l’analogie photographique : décrire, ce n’est donc pas seulement être inexact ou incomplet, c’est changer de structure, c’est signifier autre chose que ce qui est montré.”²⁹⁰

Decifrar (DA, 12) ou revelar o *visível (DA, 12)* é a missão paradoxal à qual a Autora não se sente obrigada, o que a leva a anunciar que não procederá ao desenvolvimento do que está desenvolvido por natureza, dado o carácter denotativo da fotografia, não a movendo qualquer pretensão de “revelar” a fotografia que para ser (existir enquanto tal), já o foi (revelada).

No artigo “Le message photographique”, publicado em 1961, na sua argumentação, Roland Barthes começa por distinguir a fotografia das outras artes imitativas, por incluírem sempre um lado criativo/conotativo relativamente à realidade imitada²⁹¹, o que não acontece

²⁹⁰ Roland Barthes, “Le message photographique”, in *Œuvres complètes*. Tome I, 1942-1965, Paris, Éditions du Seuil, 1993, p. 940.

²⁹¹ “ (...) le code du système connoté est vraisemblablement constitué soit par une symbolique universelle, soit par une rhétorique d’époque, bref par une réserve de stéréotypes (schèmes, couleurs, graphismes, gestes, expressions, groupements d’éléments).” *Ibidem*, p. 939-940.

com a fotografia absolutamente fidedigna, análoga ao real. Este ponto de vista resume a fotografia como “uma mensagem sem código” que Barthes explica do seguinte modo:

“entre [l'] objet et son image, il n'est nullement nécessaire de disposer un relais c'est-à-dire un code ; certes l'image n'est pas le réel ; mais elle en est du moins l'analogon parfait, et c'est précisément cette perfection analogique qui, devant le sens commun, définit la photographie. Ainsi apparaît le statut particulier de l'image photographique: c'est un message sans code.”²⁹²

No entanto, o autor desenvolve a sua argumentação, acabando por afirmar que o estatuto puramente denotativo da fotografia, assim como a perfeição e plenitude da sua analogia, em suma, a sua “objectividade” corre o risco de ser mítica: “(...) car en fait, il y a une forte probabilité pour que le message photographique soit lui aussi connoté.”²⁹³ Assim sendo, na própria fotografia jornalística haveria algo de conotativo na forma como esta é produzida e lida/recebida²⁹⁴. Roland Barthes sugere deste modo uma terceira via paradoxal que afirma o ser e não ser simultâneo da fotografia como uma linguagem, baseando-se no que denomina por paradoxo fotográfico: “Le paradoxe photographique, ce serait alors la coexistence de deux messages, l'un sans code (ce serait l'analogue photographique), et l'autre à code (ce serait l'« art » ou le traitement, ou « l'écriture », ou la rhétorique de la photographie)”²⁹⁵. Ao considerar este paradoxo, a primeira mensagem que transparece das fotografias de Afonso Furtado refere-se objectivamente a paisagens africanas, compostas predominantemente por elementos naturais, enquanto que a segunda mensagem, codificada na “«arte», no tratamento, na «escrita» ou na retórica fotográfica” do artista, se refere ao passado colonial e ao presente pós-colonial africano. Tendo em conta este dispositivo, a nossa leitura do objecto *Das Áfricas* considera simultaneamente o aspecto natural (“objectivo”) e cultural (“investido”) da fotografia, tentando explicitar a imbricação da mensagem denotada e da mensagem conotada. A descodificação da retórica fotográfica criada por José Afonso Furtado é, obviamente, condicionada pela linguagem escrita de Maria Velho da Costa.

²⁹² *Ibidem*, p. 939.

²⁹³ *Ibidem*, p. 940.

²⁹⁴ “(...) une photographie de presse est un objet travaillé, choisi, composé, construit, traité selon des normes professionnelles, esthétiques ou idéologiques, qui sont autant de facteurs de connotation;” ²⁹⁴ *Ibidem*, p. 940.

²⁹⁵ *Ibidem*, 940-941.

Ao denunciar a impossibilidade de “decifrar” (DA, 12), revelar o visível (DA, 12), as palavras de Maria Velho da Costa anunciam a sua intenção de respeitar o estatuto denotativo da fotografia e ecoam, mais uma vez, com as de Barthes: “Ruse du vocabulaire : on dit «développer une photo»; mais ce que l’action chimique développe, c’est l’indéveloppable, une essence (de blessure), ce qui ne peut se transformer, mais seulement se répéter sous les espèces de l’insistance (du regard insistant).”²⁹⁶ Este olhar insistente coincide com a repetição recorrente das variações de um mesmo tema presente nas fotografias de Furtado, apontada por Maria Velho da Costa: *Então, uma noite tardia do passado mês de Abril, oprimida e intrigada por estas imagens, pus-me a tentar arrumá-las por unidades temáticas. O exercício aliviava-me até entender que não era possível: os temas interpenetravam-se são variações concertantes.* (DA, 12)

Depois de afirmar a inexistência da margem (*o lado*) na qual se poderia inscrever um discurso literário a propósito das fotografias de Furtado, a escritora corrobora a impossibilidade desse discurso quando confessa: *a reverência muda que sempre vi[u] suscitar a grande fotografia, sobretudo a preto e branco.* (DA, 12)

3.2. Da éfrase a uma poética do sujeito: emoção e escrita

A éfrase é substituída por uma poética do sujeito baseada numa emoção estética subjectiva que apela, por um lado, à reflexão histórico-cultural e a à auto-referência sob a forma literária de diário. De facto, o texto de Maria Velho da Costa surge como uma apreciação estética das fotografias de José Afonso Furtado, como tal, começa por referir a emoção que o objecto artístico provoca no observador. Esta apreciação indicia o carácter auto-referencial e intimista do texto, uma vez que a emoção analisada é a do sujeito que escreve. Assim, a razão primordial que conduz Maria Velho da Costa à escrita, é uma emoção, um sentimento íntimo que, muito provavelmente, estará na origem do género escolhido para “comentar” as fotografias: o diário. O ponto de partida da escrita reside no *efeito* provocado na escritora (pelas fotografias), e por si mesma confessado: *Há semanas*

²⁹⁶ Roland Barthes, *La Chambre claire : Note sur la photographie*. Cahiers du Cinéma, Paris, Gallimard Seuil, 1980, p. 81.

que me perturba a presença da caixa de Agfa com as provas das fotografias dentro. (...) a presença desse objecto, dessas imagens sobre (sobre?) as quais, ou ao lado das quais aceitei escrever. (...) Foi acaso leviandade. As fotografias amedrontam-me. É sobre esse efeito que tenho de trabalhar. (DA, 9) Se em Maria Velho da Costa, a génese da escrita sobre as fotografias radica, por um lado, na emoção, perturbação e medo, por outro, a explicação desse medo radica numa realidade histórica e cultural que perturba por se manifestar de forma dissimulada em paisagens enigmáticas das quais a figura humana foi suprimida. A génese da escrita “fotográfica” de Maria Velho da Costa lembra-nos de novo Roland Barthes pois as razões que levam o teórico a escrever sobre a fotografia também parecem ser mais de ordem emocional, pessoal e intimista do que científica. Numa primeira fase, Barthes considera como única abordagem interessante ou satisfatória da fotografia a que ocorre no domínio da emoção, por um observador “selvagem e sem cultura”, tal como se considera a si mesmo. O fio condutor da abordagem do tema na primeira parte da sua obra carismática, *La Chambre claire*, é declaradamente a emoção em oposição à razão:

“Je constatais avec agacement qu’aucun [livre sur la photographie] ne me parlaient justement des photos qui m’intéressent, celles qui me donnent plaisir ou émotion. Qu’avais-je à faire des règles de composition du paysage photographique ? Face à certaines photos, je me voulais sauvage, sans culture. (...) bref, je me trouvais dans une impasse et, si je puis dire, «scientifiquement» seul et démuné.”²⁹⁷

Neste extracto, parece evidente que o interesse de Barthes, suscitado pelo objecto fotográfico, é dinamizado pelo sentimento, afastando-se de qualquer motivação teórica ou científica, o que o aproxima do seguinte comentário de Maria Velho da Costa, no qual é confessada uma grande distância de qualquer abordagem técnica da fotografia: *Nada sei de fotografia, essa arte, maneira de compor lentes, filtros e depois ácidos para revelação muito pouco instantânea, de um instante exposto. Ou pouco mais que as alegrias domésticas de ver como ficou o rolo.* (DA, 12) Nesta “confissão” da Autora pode ler-se uma afinidade com o teórico francês quanto à preferência das “fotografias de amadores”²⁹⁸. A utilização amadora da fotografia volta a ser referida quando Maria Velho da Costa lamenta a impossibilidade de

²⁹⁷ Roland Barthes, *La Chambre claire : Note sur la photographie*, op. cit., p. 19-20.

²⁹⁸ “Chaque fois que je lisais quelque chose sur la Photographie, je pensais à telle photo aimée, et cela me mettait en colère. Car moi, je ne voyais que le référent, l’objet désiré, le corps chéri ; mais une voix importune (la voix de la science) me disait alors d’un ton sévère : «reviens à la Photographie. Ce que tu vois là et qui te fait souffrir rentre dans la catégorie *Photographies d’amateurs*, dont a traité une équipe de sociologues : rien d’autre que la trace d’un protocole social d’intégration, destiné à renflouer la Famille, etc.» Je persistais cependant ; une autre voix, la plus forte, me poussait à nier le commentaire sociologique.” *Ibidem*, p. 19-20.

captar esse instante único de boa co-habitação entre os seus animais domésticos: *Lamento não ter em casa hoje rolo para a fotografia amadoríssima e a cores da Julieta alimentando-se de hipóteses de larvas de pulgas em dorso de Ema.* (DA, 16)

O efeito de *tilt* e de *correspondência* exercido pela fotografia e confessado, respectivamente, por Roland Barthes e Maria Velho da Costa parece ser a razão íntima e radical que despoleta a escrita sobre este tema. Revelá-lo e salientá-lo, confere a *La Chambre claire*, um tom intimista e pessoal, de tendência autobiográfica, reencontrado no texto *Das Áfricas*, escrito na primeira pessoa, o que corrobora a escolha da *forma de diário*: *Fui-me deixando andar de feição a estas imagens, evocando a partir delas, revindo. A forma de diário (que usei durante tantos anos e até em interiores de ficção narrativa) surgiu assim, me parece, como adequada a um estado de vigília em trânsito, do alertamento na viagem, que estas imagens convocam. O que não é menor mérito.* (DA, 21) Para além de denunciarem o motivo emocional como dinamizador das respectivas escritas sobre as fotografias, estes autores situam a origem da emoção numa intimidade profunda. Maria Velho da Costa escreve sobre as fotografias porque estas lhe correspondem: *Foi por as ter visto e de alguma forma me corresponderem que aceitei escrever ao lado.* (DA, 12) Roland Barthes, por sua vez, escreve porque estas lhe “dão prazer ou emoção”, salientando do seguinte modo o efeito de *tilt* provocado por certas fotografias:

“Je décidai de prendre pour guide de ma nouvelle analyse l’attrait que j’éprouvais pour certaines photos. Car, de cet attrait, au moins, j’étais sûr. Comment l’appeler ? De la fascination? Non, (...) plutôt une agitation intérieure, une fête, un travail aussi, la pression de l’indicible qui veut se dire. Alors ? De l’intérêt ? Cela est court ; je n’ai pas besoin d’interroger mon émoi pour énumérer les différentes raisons qu’on a de s’intéresser à une photo; on peut soit désirer l’objet, le paysage, le corps qu’elle représente, soit s’étonner de ce qu’on voit ; soit admirer ou discuter la performance du photographe, etc. ; mais ces intérêts sont lâches, hétérogènes ; (...) je voudrais bien savoir ce qui, dans cette photo, fait *tilt* en moi.”²⁹⁹

O que existe de comum entre o efeito de *tilt* provocado por certas fotografias em Roland Barthes e o sentimento de *correspondência* que provocam as fotografias de Furtado em Maria Velho da Costa? As fotografias que “acontecem” como uma “aventura”³⁰⁰ a Roland Barthes não se aproximam do *alertamento na viagem*, do *estado de vigília em*

²⁹⁹ *Ibidem*, p. 38.

³⁰⁰ “Aussi, il me semblait que le mot le plus juste pour désigner (provisoirement) l’attrait que certaines photos exercent sur moi, c’était celui d’*aventure*. Telle photo m’*advient*, telle autre non.” *Ibidem*, p. 38.

trânsito que Maria Velho da Costa experimenta ao vaguear pelas fotografias de Afonso Furtado? Para tentarmos explicitar a emoção e perturbação da escritora, face à fotografias, socorremo-nos ainda da terminologia barthesiana. Se numa primeira parte de *La Chambre claire*, Barthes apresenta o interesse pela fotografia como originário de um afecto profundo, numa segunda parte, apresenta-o oriundo de um afecto moderado, condicionado pelo contexto cultural do observador, a que chama *studium*³⁰¹. A esta noção, Barthes contrapõe a de *punctum*, elemento da fotografia que o toca profundamente e que reenvia à perturbação, ao medo provocado em Maria Velho da Costa pelas fotografias de José Afonso Furtado. Barthes refere-se ao *punctum* da fotografia, definindo-o do seguinte modo:

“Ce second élément qui vient déranger le *studium*, je l’appellerai donc *punctum*; car *punctum*, c’est aussi : piqûre, petit trou, petite tâche, petite coupure – et aussi coup de dés. Le *punctum* d’une photo, c’est ce hasard qui, en elle *me point* (mais aussi me meurtrit, me poigne).”³⁰²

E Barthes desenvolverá, mais adiante, que a leitura do “*punctum* (de la photo pointée, si l’on peut dire) est à la fois courte et active, ramassée comme un fauve.”³⁰³

O medo de Maria Velho da Costa pertence ao domínio do *punctum*, por sua vez, a sua explicação histórico-cultural pertence ao domínio do *studium*: “Reconnaître le *studium*, c’est fatalement rencontrer les intentions du photographe, entrer en harmonie avec elles, les approuver, les désapprouver, mais toujours les comprendre, les discuter en moi-même, car la culture (dont relève le *studium*) est un contrat passé entre les créateurs et les consommateurs.”³⁰⁴ E mais adiante, Barthes acrescenta relativamente ao carácter cultural verbalizável do *studium*, que este é sempre codificado, o que não acontece com o *punctum*.³⁰⁵ O *punctum* não é codificado para que possa de facto atingir profundamente (*poindre*) o observador, pois segundo Barthes: “Ce que je peux nommer ne peut réellement

³⁰¹ “Ce que j’éprouve pour ces photos relève d’un affect *moyen*, presque d’un dressage. Je ne voyais pas, en français, de mot qui exprimât simplement cette sorte d’intérêt humain ; mais en latin, ce mot, je crois, existe : c’est le *studium*, qui ne veut pas dire, du moins tout de suite, «l’étude», mais l’application à une chose, le goût pour quelqu’un, une sorte d’investissement général, empressé, certes, mais sans acuité particulière. C’est par le *studium* que je m’intéresse à beaucoup de photographies, soit que je les reçoive comme des témoignages politiques, soit que je les goûte comme de bons tableaux historiques car c’est culturellement (cette connotation est présente dans le *studium*) que je participe aux figures, aux mines, aux gestes, aux décors, aux actions.” *Ibidem*, p. 48.

³⁰² *Ibidem*, p. 49.

³⁰³ *Ibidem*, p. 81.

³⁰⁴ *Ibidem*, p. 50-51.

³⁰⁵ “Le *studium* est en définitive toujours codé, le *punctum* ne l’est pas (j’espère ne pas abuser de ces mots).” *Ibidem*, p. 84.

me poindre. L'impuissance à nommer est un bon symptôme de trouble.”³⁰⁶ Maria Velho da Costa não discursa explicitamente sobre a causa, a razão do medo, sugerindo-a apenas, socorrendo-se, entre outros intertextos, das citações de Maria Gabriela Llansol ou de Luís de Cadamosto. O verdadeiro medo é em si mesmo inominável; por isso Maria Velho da Costa nos deixa apenas pistas possíveis desse medo, desse *punctum*, que se fosse explicado e clarificado deixava de o ser. A atitude discursiva de Velho da Costa face às fotografias de José Afonso Furtado lembra ainda o pensamento barthesiano quando este compara a fotografia ao Haiku: “Ceci rapproche la Photographie (certaines photographies) du Haiku. Car la notation d'un Haiku, elle aussi est indéveloppable : tout est donné, sans provoquer l'envie ou même la possibilité d'une expansion rhétorique.”³⁰⁷ Apesar de o Haiku não ser a forma literária adoptada pela escritora, o carácter económico, discreto e enigmático que a distingue não deixa de se assemelhar à fragmentação deste diário de Maria Velho da Costa que se estende de 7 a 10 de Junho de 1991.

No entanto, face à perturbação, ao medo e ao *efeito* causado na escritora por estas fotografias,³⁰⁸ não deixam de ser sugeridas, pela própria, duas razões explicativas dessa emoção: *Se é das Áfricas que se trata, é de um continente perdido. Fulgurando de ausência. Chagado. (...) Verei se é isso que me perturba: o serem imagens do deixado de vez. Ou visão do revenant, a assombração.* (DA, 9). Maria Velho da Costa vê nas fotografias de Furtado a perda do continente africano como resultado das chagas causadas pelo colonialismo, concentrando o seu olhar na perda do *outro* e na sua própria perda enquanto escritora oriunda da civilização colonizadora que conduziu ao fracasso. Assim, a primeira hipótese explicativa da perturbação radica, apesar da sua consciência, no facto de eventualmente também a escritora não escapar à saudade, à nostalgia de uma idade de glória, do paraíso (continente) perdido, as *imagens do deixado de vez*. Neste primeiro caso, a Autora inserir-se-ia na tradição nostálgica do império para sempre perdido (África como memória de uma *golden age*). A segunda hipótese explicativa da perturbação é apresentada como resultado da assombração, do *revenant*, da culpa resultante dos massacres e das chagas infligidas pelos colonizadores aos povos desse continente, culpa essa sentida também pela

³⁰⁶ *Ibidem*, p.84.

³⁰⁷ *Ibidem*, p. 81.

³⁰⁸ Ponto de partida do artigo (já referido) de Helena Carvalhão Buescu sobre esta obra.

Autora, uma vez que herdeira da tradição da civilização colonialista e elemento de uma geração que não viveu África de uma forma pacífica e ingênua, mas traumática. Da sua passagem pela Guiné, Maria Velho da Costa deixa o seguinte testemunho, numa entrevista concedida ao *Diário de Lisboa*, a 7 de Agosto de 1989:

M.V.C. – “Tinha estado na Guiné-Bissau um mês, numa altura que não era significativa. Novembro de 73, portanto já na ponta final do descalabro em que as coisas em Bissau eram muito difíceis, muito duras, logo não era uma imagem de uma África em tentativa de reconstrução, nem sequer em afirmação de identidade. Enfim era o tempo de guerra. De maneira que a minha experiência de África era muito reduzida. Era só esta.”³⁰⁹

À qual se acrescenta a vivência em Cabo Verde, de 1988 a 1990, enquanto conselheira cultural da Embaixada de Portugal neste país, num tempo pós-colonial e num espaço que, apesar de não ter sofrido a guerra, foi bem marcado pela presença do império, como aliás é salientado nas fotografias de José Afonso Furtado (fotos: 57, 62, 65, 67, 68, 76, 77, 83, 84).

Na gênese da escrita de Maria Velho da Costa “sobre” as fotografias, encontram-se a perturbação e o medo; a explicação desta emoção intensa parece radicar numa realidade histórica e cultural traumática. Para a Autora, o interesse das paisagens fotográficas de José Afonso Furtado consiste no modo dissimulado e enigmático de transmitirem uma realidade histórica perturbadora, salientada através da ausência total da figura humana.

3.3. Um certo olhar sobre a paisagem

A abordagem de Maria Velho da Costa ao trabalho de José Afonso Furtado baseia-se numa grelha histórica que explica o medo suscitado por essas fotografias evocadoras de acontecimentos coloniais e pós-coloniais traumáticos. Esta abordagem justifica o “enquadramento” e “ponto de vista” escolhidos pela Autora para escrever a propósito das fotografias de José Afonso Furtado, sob uma perspectiva perturbadora que as integra na categoria estética do sublime e não na do pitoresco ou do exotismo. Ao “desconstruir” o exotismo e o pitoresco, frequentemente associados ao continente africano, Maria Velho da Costa acaba por sugerir de forma sub-reptícia outra categoria estética, a do sublime, que

³⁰⁹ Maria José Belo Marques, “Na Praia com Maria Velho da Costa – Um livro vivido”, in *Diário de Lisboa*. 7 de Agosto de 1989, p. 22-23.

parece transparecer de modo mais evidente dos acontecimentos traumáticos fotografados, do que a do pitoresco, caracterizada por uma ligeireza amena. O termo pitoresco integra o vocabulário artístico no final do século XVIII³¹⁰ para designar uma nova categoria estética, distinta do sublime, relacionada com a paisagem natural representada. Enquanto que a poética do sublime apela ao temor reverencial diante da natureza – que se apresenta grandiosa e hostil – a estética do pitoresco evoca imperfeições e assimetrias em cenas repletas de detalhes curiosos e característicos que procuram remeter para uma natureza acolhedora e generosa³¹¹. William Gilpin adianta a seguinte noção de pitoresco:

“[Le pittoresque] valorise la singularité propre, la couleur locale, ce qui est à soi-même son propre type ; il préfère les dispositions irrégulières, sans répétitions ou balancements symétriques (...) Il n’a pas l’intensité ni la profondeur du sublime ; il est vif, frappant, mais sans réelle violence ni drame ; il ne concerne pas une intériorité existentielle comme le tragique ; il fait jouir en spectateur de la qualité des apparences.”³¹²

O que nos leva a interpretar a preferência de Maria Velho da Costa pela categoria do sublime em relação à do pitoresco, são os sentimentos de perturbação e medo associáveis a algo de terrível, suscitados pelas fotografias e salientados pela Autora, como sendo bem mais intensos do que o de um eventual deleite associado à beleza da natureza local fotografada. É graças à obra de Edmund Burke que, historicamente, se associa o sublime ao terrível³¹³. Posteriormente, sob a influência de Burke³¹⁴, Kant confirmará a categoria do sublime no domínio estético e associá-la-á ao medo. Segundo a concepção kantiana: a natureza só surge

³¹⁰ “C’est William Gilpin qui a fixé le sens du terme [pittoresque] dans la seconde moitié du XVIII siècle, et substitué à la dualité traditionnelle *beau-sublime* la triade *beau-sublime-pittoresque*, qui a fait longtemps figure de classique.” Etienne Souriau, *Vocabulaire Esthétique*. Publié sous la direction de Anne Souriau, Paris, P.U.F., 1990, p. 1136. William Gilpin fixa o termo pitoresco na obra *An Essay on Prints* (1768). Cf. William Gilpin, *Trois essais sur le beau pittoresque*. Paris, Éditions du Moniteur, 1982.

³¹¹ “Gilpin attribue (...) au pittoresque une certaine rudesse opposé au lisse ou doux, et une irrégularité opposé aux structures régulières et symétriques. Le pittoresque s’est en effet établi comme catégorie esthétique, dans le préromantisme, et le romantisme.” Etienne Souriau, *op. cit.*, p. 1136.

³¹² *Ibidem*, p. 1136.

³¹³ Baldine Saint-Girons salienta a distinção entre o sublime e o pitoresco apontada por Edmund Burke na obra *Enquête philosophique sur les origines de nos idées du Sublime et du Beau*: “l’ouvrage, publié en 1757, constitue la première tentative d’opposition systématique des idées du sublime et du beau, fondée sur l’investigation de leur origine. Burke y soutient que (...) le sublime met en jeu les «passions relatives à la conservation de soi» qui ébranlent en profondeur le sujet et lui procurent un plaisir négatif, bien éloigné du plaisir positif que suscite le beau. Il baptise ce plaisir négatif «délice» (...) et va jusqu’à affirmer que la terreur constitue «dans tous les cas possibles, d’une façon plus ou moins manifeste et implicite, le principe essentiel du sublime». (...) On ne saurait nier que Burke ait conçu la terreur comme nécessaire au sublime ; mais il n’en a jamais fait la condition suffisante.” Baldine Saint-Girons, “Le paysage et la question du sublime”, in *Le paysage et la question du sublime*. Réunion des Musées Nationaux, 1997, p. 80.

³¹⁴ Para quem o sublime é tudo o que é susceptível de excitar de alguma maneira as ideias de dor ou de perigo. “ (...) c’est-à-dire tout ce qui est en quelque façon terrible, ou qui touche à des objets sensibles, ou qui agit d’une manière semblable à la terreur, est une source du sublime, c’est à dire est susceptible de produire la plus forte émotion que l’esprit soit capable de sentir.” Burke, cit. por Etienne Souriau, *op. cit.*, p. 1320.

como sublime se suscitar o medo, reconhecendo-se, no entanto, que nem todo o objecto susceptível de engendrar o medo possa ser considerado pelo juízo estético como sublime³¹⁵. Em Maria Velho da Costa, as fotografias de José Afonso Furtado provocam medo *Não afectam assim outros olhares que as têm visto. São belas. (...) Visão que contraria os que são apenas assediados pelas suas cores, pelo – pitoresco. (DA, 9)* Apesar de Maria Velho da Costa não se referir directamente à categoria estética do sublime³¹⁶, sugere-a implicitamente através da negação do pitoresco que, na história da reflexão artística, forma frequentemente com o sublime uma dualidade. A Autora aponta ainda para o sublime, tal como é pensado por Schopenhauer, para quem este sentimento pode também nascer da imensidão do deserto, do horizonte ilimitado, duma atmosfera imóvel ou da absoluta ausência humana e do profundo silêncio³¹⁷, tudo características das fotografias africanas de José Afonso Furtado, sublinhadas por Maria Velho da Costa. A proximidade da escritora de uma poética do sublime é proporcional ao seu distanciamento de uma poética do pitoresco. Este posicionamento de Maria Velho da Costa relaciona-se intimamente com o sentimento de perturbação desencadeado pelas fotografias.

O olhar da escritora sobre o espaço fotografado, mais especificamente sobre a paisagem, pois é este o objecto das fotografias de José Afonso Furtado, é focalizado, tal como pelo fotógrafo, substancialmente numa perspectiva cultural. As questões da alteração/destruição da paisagem e da “responsabilidade moral” do fotógrafo, perante o processo de destruição da natureza, ocupam um lugar central na reflexão de José Afonso Furtado sobre a sua produção fotográfica e o seu objecto, como o sublinha André Eliseu:

“José Afonso Furtado trata a paisagem propondo uma reflexão sobre a representação da paisagem. As fotografias de Furtado representam os espaços naturais alterados pela ocupação dos solos, as marcas de actividade humana inscritas na paisagem, os espaços antes ocupados e abandonados. E também a persistência de formas passadas de relação

³¹⁵ O que se lê na “Analítica do Sublime”, I Livro da Primeira Secção: “Analítica da faculdade do juízo estético”, da *Crítica da Faculdade do Juízo* de Kant: “Lorsque la nature doit être considérée comme sublime par nous en un sens dynamique, elle doit représentée comme suscitant la peur (bien que tout objet engendrant la peur ne soit pas inversement trouvé sublime dans notre jugement esthétique).” Immanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*. Trad. et Introduit par Alexis Philonenko, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1993, p. 141.

³¹⁶ “L’adjectif *sublime* vient du latin *sublimi*, qui signifie, au sens propre, élevé en l’air ; au sens figuré élevé, grand (du point de vue littéraire, se rapportant au style, ou moral, s’appliquant aux personnes ou à leurs actions). C’est cette dernière signification qu’a retenue la langue courante en français. (...) Le sublime a fait l’objet, dès l’Antiquité, d’une réflexion esthétique ; celle-ci a souffert d’une certaine ambigüité entre plusieurs sens du terme. Mais il a toujours un sens très fort. C’est peut-être cette qui fait hésiter à employer le terme aujourd’hui : comme dit E. Souriau (...), c’est «un mot qui fait peur».” Etienne Souriau, *op. cit.*, p. 1319.

³¹⁷ Cf. *Ibidem*, p. 1321.

com a natureza ainda inscritas na paisagem sob a forma de estruturas efémeras ou construções que perderam o seu significado inicial e que hoje vemos como ícones nostálgicos.”³¹⁸

Na obra de Maria Velho da Costa, as referências a África salientam fundamentalmente uma preocupação política e social relativa ao processo de colonização e suas consequências. Em *Maina Mendes*, encontram-se alusões às campanhas em África em finais do séc. XIX, início do séc. XX. O título *Mapa-cor-de-rosa*³¹⁹ não deixa de remeter para um sonho do império. Também os textos críticos sobre a guerra colonial publicados em *Cravo*³²⁰ e *Desescrita*³²¹ testemunham da preocupação política relativamente a África e à guerra colonial, também tratada em *Lucialima*. A Autora contribui para o processo de desconstrução do modelo cultural de leitura da paisagem africana, fundado no pitoresco e no exótico, comentando as representações africanas da pintora Menez: *o que se espera de imagens de África [é] uma fruição mais imediata como a que era na pintura anterior da Menez (DA, 14)*. Mas, de facto, é uma austeridade da mesma índole da que é desejada pela artista, que segundo a Autora é sugerida nestas fotografias de José Afonso Furtado: *E ela diz-me das últimas telas mais severas, com estátuas, que gostaria de uma ainda maior severidade (DA, 14)*. Maria Velho da Costa conclui o seu texto como o inicia, em tom sublime e sombrio, sublinhando que a beleza dessas fotografias não consola, face ao vento *que sopra onde quer e faz os homens instáveis e com pensamentos de angústia (DA, 20)*. Estas paisagens fotográficas, mais do que evocarem uma natureza pitoresca exótica, revelam uma severidade resultante de um confronto cultural fracassado entre duas civilizações.

3.3.1. A perturbação da História

Maria Velho da Costa vê nestas imagens a representação de um continente conquistado, explorado e abandonado. Estas fotografias fixam um olhar sobre a História, e esse olhar caracteriza-se pela *captura do silêncio* e da *ausência (DA, 9)* expressão de um tempo passado, de um período colonial devastador, para sempre morto, mas que pode ser

³¹⁸ Texto de André Eliseu presente no catálogo da exposição de José Afonso Furtado, *A Ocupação do Espaço 1998-2000*. 27 Maio a 31 de Julho de 2004, Almada, Imaginarte, p. 14-16.

³¹⁹ Maria Velho da Costa, *O Mapa Cor-de-Rosa*. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1984.

³²⁰ Maria Velho da Costa, *Cravo*. (1976), 2.^a edição, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1994.

³²¹ Maria Velho da Costa, *Desescrita*. Porto, Afrontamento, 1973.

revisitado pela memória, avivada pela *visão do revenant, a assombração* (DA, 9). No seu texto, a escritora utiliza implicitamente uma noção que se aproxima da de *spectrum*, desenvolvida por Barthes no seu já referido ensaio sobre a fotografia, *La Chambre claire*: “celui ou cela qui est photographié, c’est la cible, le référent, (...) que j’appellerais volontiers le *Spectrum* de la Photographie, parce que ce mot garde à travers sa racine un rapport au « spectacle » et y ajoute cette chose un peu terrible qu’il y a dans toute photographie : le retour du mort.”³²² As fotografias de José Afonso Furtado, olhadas por Maria Velho da Costa, revelam esta componente de *revenant* porque se referem a um tempo passado, morto, que nos visita e não deixa de nos habitar pela memória.

Segundo Helena Carvalhão Buescu, *Das Áfricas* encerra uma memória traumática revisitada por fotografia e literatura: “o que é fotografado nas *Áfricas* é sobretudo o fruto de um encontro cuja história foi a do desencontro.”³²³ Os traumas são aqueles decorrentes de eventos coloniais e pós-coloniais que resultam, segundo esta Autora, dos choques e desencontros ocorridos entre dois conjuntos de culturas e civilizações muito diferentes, a europeia e a africana: *Estas fotografias não tecem considerações. Nem contam histórias. Fixam alguma desolação da história, formas cadentes e Comuns*³²⁴. (DA, 20) *Um compêndio do desalento* (DA, 11). O desalento e a desolação destas paisagens fotográficas provocados pelos acontecimentos históricos são resumidos por Maria Velho da Costa, através de uma poética da ruína: *Nem derivo assim tanto destas imagens que parecem de uma catástrofe, ruínas, águas por si sós, vegetalidade, construções precárias ou periclitantes, cemitérios.* (DA, 17). A relação entre a tristeza e a melancolia das fotografias e a queda do império colonial português é explicitamente sublinhada por Maria Velho da Costa, através desta poética da ruína que detalha a realidade histórico-cultural denunciada. A

³²² Roland Barthes, *La Chambre claire : Note sur la photographie, op. cit.*, p. 22-23.

³²³ “De dois conjuntos muito diferentes de culturas e civilizações de cujo entrechoque surgiram os longos e repetidos traumas a que hoje damos os nomes (históricos) de eventos *coloniais* também *pós-coloniais*. É um *tempo longo* e heterogêneo, o desta história, que encerra a memória de diversas culturas, diversos tempos, diferentes presentes à partida incompatíveis e que a fotografia regista como tornados compatíveis.” Helena Carvalhão Buescu, “O tempo longo da história: *Das Áfricas*”, in *Rivista di Studi Portoghesi e Brasiliani*. Pisa/Roma, 7, 2005, p. 13.

³²⁴ Poder-se-á ler *Comuns* como um sinónimo de camonianas uma vez que, anteriormente, Maria Velho da Costa faz referência ao trocadilho frequente em Maria Gabriela Llansol entre Camões e Comuns, o que explica a sua posterior apropriação. Note-se que na última obra conjunta de Maria Velho da Costa com Armando da Silva Carvalho, intitulada *O Livro do Meio*, se verifica novamente a referência a Camões através da palavra *Comuns*, sendo referida a fonte desta apropriação em Maria Gabriela Llansol.

grelha de leitura histórica das fotografias de José Afonso Furtado, adoptada por Maria Velho da Costa, é anunciada pelas suas epígrafes evocadoras do império colonial e dos respectivos confrontos culturais, desde o início da obra. Logo na primeira epígrafe de Cadamosto, extraída da obra *Viagens de Luís de Cadamosto e de Pedro de Sintra* citada por António Luís Ferronha na sua obra, *O Confronto do Olhar*, é sugerida a temática do domínio e da captura que estará subjacente à leitura das fotografias de José Afonso Furtado, através dos textos de Maria Velho da Costa. Note-se como este tema é evidente na referida epígrafe, que passamos a citar, mesmo se o título de António Luís Ferronha é discretamente mencionado apenas como *Confronto do Olhar*, sendo omitido o subtítulo: *o encontro dos povos na época das navegações portuguesas séculos XV e XVI : Portugal, África, Ásia, América*:

“E certifico-vos que quando estes avistaram pela primeira vez velas ou navios sobre o mar (dantes, nem por eles nem pelos seus antecessores, nunca vistos), acreditaram que eles fossem grandes aves com asas brancas que voassem, que de algum estranho lugar tivessem ali chegado. E desde que acontecia por vezes, aos ditos navios, na dita costa terem de abaixar as velas e lançar ferro, não vendo senão os cascos dos navios, alguns deles julgavam fossem peixes, vendo-os assim de longe; porque nunca tinham visto obra de navio. E, finalmente, com o decorrer dos tempos, vendo-se de noite assaltados, presos e levados não sabendo por quem, alguns deles diziam que eram fantasmas que andavam de noite, e tinham muitíssimo medo.” (DA, 7)

Numa prática intertextual, Maria Velho da Costa integra no seio do seu texto outra citação desta mesma obra que vem, a nosso ver, completar o sentido escravagista da epígrafe e ampliar o carácter conflitual entre as diferentes culturas que se cruzaram nesses lugares/paisagens fotografados por José Afonso Furtado: *Quando os portugueses chegam a Luanda, os africanos tomam-nos como cadáveres vivos, os Vumbi*: “ (...) **Os homens brancos saíram da água e disseram palavras que não compreendiam. Os nossos antepassados tinham medo, dizendo que eram os Vumbi, os espíritos vindos do outro mundo.**” (DA, 20). Insere-se ainda nesta temática de revisitação do Império de expansão e numa mesma estratégia intertextual a citação de Sophia M. B., seguida do comentário de Maria Velho da Costa:

navegavam sem o mapa que faziam,
in *Navegações, o verso mais escorreito desse tema.* (DA, 18)

O facto de estas citações serem integradas no fragmento escrito no dia 10 de Junho, denominado neste diário como “dia da raça, de Camões e das comunidades portuguesas”, reitera a dimensão do desastre colonial, implícita nas fotografias de J. A. Furtado. A

denominação de dia da raça em 1991 surge como um lapso, que não é de todo anódino, por parte da Autora. Desde o 25 de Abril que o 10 de Junho deixou de festejar a raça para celebrar a abertura ao mundo, tornando-se a partir dessa data o dia de Portugal, de Camões e das Comunidades Portuguesas. O dia da raça, criação ideológica do Estado Novo, desaparece com a Revolução de Abril, sendo assim suprimida a carga colonial ou neo-colonialista que o 10 de Junho tinha anteriormente, no entanto, Maria Velho da Costa lembra esse tempo da história de Portugal para que possamos compreender ou ver melhor a desolação que desse período resultou e que é captada nas imagens de Furtado.

A relação estabelecida entre a tristeza e melancolia das paisagens fotografadas e a decadência do império colonial português é ainda explicitamente sublinhada por Maria Velho da Costa, noutra extracto que ilustra uma poética da ruína consequente de uma realidade histórica já anunciada: *Por ali andaria a buscar aragem e guarida a capitania dos barcos que faziam a aguada na Ribeira Grande, a primeira cidade fundeada fora de Portugal e uma outra vez a saque de corsários, até se mudarem a sede e os principais, e decaírem, e se entretecerem as pedras das ruínas e túmulos com os casebres de hoje.* (DA, 12-13)

A referência à obra de Claude Lévi-Strauss, *Tristes Trópicos*, publicada em 1955, não só salienta ironicamente a perda do império, *Tristes Trópicos estes, com o retraimento da emoção que as grandes perdas induzem* (DA, 14), como reenvia à questão antropológica fundamental também subjacente em *Das Áfricas* que é a de saber da possibilidade de uma apropriação cognitiva da diferença, do *outro*, neste caso específico originário do continente africano e da explicação do seu desencontro com o sujeito do “velho continente”³²⁵. A resposta para esta questão conduz necessariamente a uma aporia: se por um lado, se procede à integração do *outro* no nosso discurso, através da tentativa da sua explicação, a consequência é a sua interiorização e, por conseguinte, a redução da sua diferença ao campo do mesmo, o que significa a aniquilação dessa mesma diferença. Se por outro lado, é reconhecida a sua diferença essencial, a partir de um certo limite da alteridade nada mais pode ser dito. Parece ser esta última via do silêncio, a adoptada por Afonso Furtado e Maria

³²⁵ A evocação de *Tristes Trópicos*, por Maria Velho da Costa, é facilmente compreensível pelo teor antropológico que constitui este importante estudo de Levi-Strauss sobre algumas sociedades indígenas de Mato Grosso, os caduiéu, os bororo, e os nambiquara.

Velho da Costa relativamente ao fracasso do desencontro entre a Europa e a África, pois a razão de ser desse fracasso, desse desencontro reside na sua própria inexplicabilidade. O que reenvia para o *punctum*³²⁶ da fotografia e relembra o limite da linguagem assinalado por Wittgenstein: “7. – Do que se não pode falar, é melhor calar-se: ... e mais nada, o que mostra que a linguagem não pode exprimir tudo.”³²⁷ É provavelmente esta zona de silêncio, sobre a qual Maria Velho da Costa se propõe escrever, que a perturba no início do seu texto.

A esta memória traumática do colonialismo Helena Carvalhão Buescu associa a do Holocausto nazi, conferindo-lhe uma natureza semelhante³²⁸. A memória traumática é a de um passado tornado presente, fantasmagórico. Passado que não nos abandona, como se de uma dose de culpabilidade infligida se tratasse. A associação ao Holocausto é sugerida por Maria Velho da Costa ao erigir um slogan contra o racismo: *Não somos só todos juifs allemands, como somos todos negros de origem, branqueados da deserção para o frio. O resto é história, também desumana.* (DA, 20) A utilização da expressão “somos todos *juifs allemands*”, de Cohn-Bendit, generalizada durante a crise estudantil de Maio de 68 em França, sublinha uma semelhança pelo menos teórica ou simbólica entre os indivíduos que se contrapõe a um poder discriminatório. É à luz deste olhar histórico perturbador que passamos à análise do ponto seguinte.

3.3.2. Elementos da composição fotográfica

Maria Velho da Costa procede discretamente a uma análise dos elementos da composição fotográfica, mesmo se sugere, por repetidas vezes, a sua inépcia a uma análise “científica”, técnica, especializada das fotografias de José Afonso Furtado (como já foi referido a propósito da sua abordagem com traços similares à de Roland Barthes)³²⁹. A

³²⁶ Cf. p. 162.

³²⁷ Ludwig Wittgenstein, *Tratado Lógico-Filosófico*. Trad. e Prefácio de M. S. Lourenço e Introd. de Tiago de Oliveira, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1987, p. xxxv.

³²⁸ “A memória traumática do Holocausto é pois da mesma espécie, da mesma família que a que afecta aquilo a que chamamos colonialismo e pós-colonialismo: é nesse reconhecimento que sustenta toda a arquitectura político-simbólica deste volume. Nele, a memória cultural traumática é precisamente dada pela manutenção de um passado monumental que é, no presente, representado apenas na sua dimensão vestigial 68, ou arruinada 87.” Helena Carvalhão Buescu, “O tempo longo da história: *Das Áfricas*”, in *Rivista di Studi Portoghesi e Brasiliani*, op. cit., p. 17.

³²⁹ Cf. p. 160.

Autora tece comentários bem específicos relativamente a elementos da composição fotográfica como o ponto de vista, objectos fotografados, luz e enquadramento.

Maria Velho da Costa começa por identificar o tema das fotografias, paisagens sem personagens: *Não há figura humana. A ausência de outrem na paisagem figurada é porém sempre ilusória.* (DA, 9). O traço mais forte destas paisagens fotográficas é a ausência do elemento humano, ao sublinhá-lo, Maria Velho da Costa reforça uma ausência paradoxal que é a dos que permanecem depois de terem partido, tão característica do luto. A ausência humana é de tal forma obsessiva que acaba por se tornar uma presença implícita constante nas fotografias, ou seja, a total ausência de figuração humana funciona como estratégia para a sua implicação alusiva³³⁰. O tema deste ciclo de fotografias, o luto de um império oceânico, *mare nostrum* (DA, 16) é laconicamente sugerido na frase: *Água e luto, “il materno abandono”* (DA, 9). A esta frase é associada uma terminologia náutica que permite o seguinte comentário auto-reflexivo: *Reparo na já frequência da terminologia náutica nesta introdução: circum-navegação, tormenta.* (DA, 9), que reenvia para um império oceânico, do qual só restam ruínas. Segundo André Eliseu, “Nas fotografias de José Afonso Furtado a figura humana nunca está explicitamente representada mas a presença humana está presente na própria paisagem através das marcas nela deixada por actividades de ocupação e apropriação que a afectam e perturbam.”³³¹ No entanto, a Autora salienta que *a ausência de outrem na paisagem figurada é sempre ilusória* (DA, 9), uma vez que a presença do fotógrafo está subjacente. Ao motivo da ausência humana será associado, na deriva por estas imagens, o da imobilidade que a escritora acaba por sugerir também como ilusória, uma vez que *o vedor (...) não pode ter chegado às paragens (no sentido de imobilidade e de lugar) que dá a ver sem alguma forma de transporte e arrimo humano.* (DA, 12). A ausência da figura humana é reforçada pelo seguinte testemunho do fotógrafo, transcrito e interpretado pela Autora, no presente contexto, como símbolo de uma erradicação dos povos originários pelos invasores: *Nunca faço retratos, diz o José Afonso Furtado. § Nesse sentido, esta é a África onde os Masai não estão. Já não estão.* (DA, 11)

³³⁰ Cf. Helena Carvalhão Buescu, “O tempo longo da história: *Das Áfricas*”, in *Rivista di Studi Portoghesi e Brasiliani*, op. cit., p. 16.

³³¹ André Eliseu, *A Ocupação do Espaço*, op. cit., p. 15.

Verificar-se-á que esta presença (intencionalmente) ausente mais não é, à luz da leitura de Maria Velho da Costa, do que o espectro de uma história colonial recente que deixou na paisagem marcas, vestígios de abandono, traços de um triste desentendimento entre culturas. Este luto e desolação da História são transmitidos no léxico utilizado por Maria Velho da Costa na seguinte “descrição” que faz das fotografias de José Afonso Furtado. Face à dificuldade de classificar estas fotografias em unidades temáticas, a Autora descreve um todo indiferenciado do qual se salienta a tristeza, abandono e a ruína de uma paisagem que espelha a decadência da investida europeia em África e, particularmente, a do império português:

Os temas interpenetram-se são variações concertantes. (...) parcelas de ruínas, [56; 67; 68], de habitações desertas [62; 72] (...) árvores idosas e resíduos de troncos, [65; 66], canoas (...) vazias ou imprestáveis, [73; 82] esplanadas (...) desertas, [78] (...) cortes de fortalezas [55], pontões estropiados, [90] o acesso de cavalos do forte da Cidade Velha, com a melancolia do reboar dos cascos para sempre ausentes [57] pedras das ruínas e túmulos [64] Há um murete barroco esboroadado com fundo de silvedo e o mesmo alto céu descido. [87] (...) Vãos de acesso murados ermos, praias ermas, [41] a corrosão, a erosão de resíduos humanos (...) e sempre infiltrações do poder das águas. Erosão pelas águas (...) Um tronco largo velho e escarificado, é apontado com as suas folhas, cicatrizes de braços, cortado da copa. (...) Um arbusto (...) agoniza num charco, ria salobra, ou laguna. (DA, 12-13)

Os vocábulos *estropiados*, *escarificado*, *cicatrizes*, *agoniza*... integram um domínio de destruição e morte que evoca especificamente uma área lexical associada à memória das guerras coloniais e outras, que tiveram lugar nesse continente. Curiosamente, na lista das fotografias preferidas da escritora, *Pus-me a escolher as fotografias que prefiro (DA, 19)* encontra-se a mesma área lexical: *ancoradouro estropiado, (...) muro esboroadado (...) colunas decepadas. (DA, 19)*

A ausência de legendas das fotografias respeita o silêncio denotado nas imagens. Apenas no final da publicação surge uma lacónica lista que estabelece a correspondência entre a página da fotografia e o local fotografado: “43 Sul de Luanda, Angola”; “44 São Pedro, Ilha de S. Vicente, São Tomé”; “79 Rabat-Salé, Marrocos.” No entanto, as “descrições” de Maria Velho da Costa, conotativas da temática do despojamento e do abandono que ocorrem em dois momentos, o primeiro, que discorre sobre a interpenetração dos temas em *variações concertantes* e, o segundo, que assinala as preferências da escritora, permitem a sua identificação por parte do leitor/espectador/observador. Também nesta

última listagem das fotografias preferidas é verificada a reificação da ausência sob duas formas: através de fotografias que salientam objectos ausentes, como é o caso das árvores da marginal de Luanda ou Maputo (78), *com bancos e os socalcos redondos das árvores, sem árvores* (DA, 19) e através da fragilidade ou ausência da memória dos autores que se manifesta, primeiro, relativamente à fonte da informação sobre a localização do lugar fotografado transmitida a Maria Velho da Costa: – *a curva da esplanada que ele disse que é em Luanda (ou foi a Manuela M., angolana tão branca e fiel, estarecida com estas fotografias?)* (DA, 19) e, depois, em relação à veracidade da própria informação veiculada pelo fotógrafo, pois a legenda no final do livro identifica-a como sendo em Maputo e não em Luanda.³³² Para além desta ausência no sentido de perda de memória, pois não só Maria Velho da Costa não se recorda da fonte de informação, como se verificará que a identificação na legenda final não coincide com a informação registada no texto, a ausência verifica-se ainda de forma mais premente, em referências fotográficas que integram o texto pela pluma de Maria Velho da Costa, mas que não são reproduzidas na publicação. O que é, aliás, salientado pela escritora, *Não sei se farão parte do livro, da escolha final do J. A.* (DA, 19)³³³.

No que diz respeito ao **ponto de vista** do fotógrafo, lugar a partir do qual a fotografia é tirada, constatam-se as seguintes observações de Maria Velho da Costa. A primeira surge a propósito da ilusão que é, em fotografia, toda a intenção de ausência absoluta de presença humana, de *outrem*, que se adivinha nestas fotografias pois a presença do fotógrafo enquanto captador de imagens é inalienável. O fotógrafo também é um “batedor”, à caça de imagens. A expressão “batedor” é utilizada mais do que uma vez pela Autora³³⁴ para reforçar esse

³³² Cf. José Afonso Furtado e Maria Velho da Costa, *Das Áfricas, op. cit.*, p. 94.

³³³ Também a primeira citação de Maria Gabriela Llansol permite a instalação da ausência no seu texto, com uma _____ marca do espaço em branco, prática corrente desta escritora. Cf. nota seguinte.

³³⁴ Aparecendo na seguinte citação de Maria Gabriela Llansol:

Não compreendo, Myriam, a intensa suavidade
 negra da noite. Quando deixava de a ouvir,
 a encosta tornava-se íngreme, e os “batedores,”
 numa grande angústia de sentidos, elevavam
 as vozes. Ela fazia crescer um arbusto entre
 as duas palavras separadas pela extinção
 da voz ou movimento final do silêncio.

in *Phala*, Junho 1991 (DA, 10)

E na referência ao filme de Tarkowski, *Stalker*, cujo título é traduzido pela Autora por *O Batedor: Nessa noite revi um filme de Tarkowski, Stalker, o Batedor (o tema revém)* (DA, 13).

tema constante ao longo do texto que é o da captura, da caça, do cativo de imagens, metáfora de um *outro* cativo, subjugado, colonizado e traficada. O ponto de vista do fotógrafo salienta sob a forma de paisagens abandonadas, desertificadas de humanos, o que a história cativou e silenciou: *A imagem foi captada. Cativa, em mais de um sentido. Mas nestas é como se não tivesse lá estado ninguém vivo, de viva voz. É essa captura do silêncio, ou do silenciado, que fere a minha vista.* (DA, 9) A *captura do silenciado*, visível na fotografia, sugere o poder de uma força opressora que não só tornou cativo o *outro* originário desse Continente como uma vez capturado o reduziu ao silêncio, essa metáfora da escravatura. Este ponto de vista que salienta o domínio, a opressão (e a *captura*) do *outro*, ecoa na já referida epígrafe de Cadamosto.

Relativamente às formas e **objectos fotografados** que provocam o impacto das fotografias, Maria Velho da Costa salienta o dominante elemento aquático sobretudo pela e natural e constante presença do mar que contrasta com a *vetustez*, a *erosão* e a *paragem das coisas* (DA, 9) manifestadas nos vestígios civilizacionais visíveis nas fotografias 68 e 87³³⁵. Também a presença vegetal como as árvores, entre as quais as palmeiras, concede impacto às fotografias através das formas salientadas em primeiro plano, frequentemente combinadas com traços culturais/civilizacionais (89). No entanto, o grande impacto destas fotografias é causado, segundo Maria Velho da Costa, pela imobilidade que delas transparece e que resulta dos estados inanimados das *plantas*, *nuvens* e *água*, elementos naturais que integram as provas fotográficas de José Afonso Furtado a partir das quais a Autora escreve. Esta imobilidade da fotografia de Furtado é declarada pela Autora através de uma voz anónima: *Ontem, a minha querida M. disse-me: Ele nunca fotografa nada que mexa. § Mas as plantas, as nuvens, a água. § Nada vivo. E eu depois pensei, Ou vivo com a lentidão voraz e ameaçadora da fotossíntese, das marés.* (DA, 11)

A presença da água é uma constante nas fotografias de Furtado, como o salienta André Eliseu: “E, depois, sempre, a água, misturando-se com a terra, criando superfícies que reflectem a paisagem (uma imagem dentro de outra, que abre campo a toda uma leitura

³³⁵ Os números que se seguem, no corpo do texto, dizem respeito às páginas da obra onde aparecem as fotografias de José Afonso Furtado.

metafórica e simbólica) ou criando margens que estruturam e limitam.”³³⁶ Nestas fotografias, é sobretudo o mar que domina, mas contrariando a sua essência também este elemento parece imobilizado. À exceção do vento, visível *pelo adejamento de franças de canaviais e de palmares oblíquos* (DA, 12), a água nestas fotografias, como tudo o resto, é imóvel. Apesar da perceptibilidade de ligeiras ondulações, na sua imobilidade a água traduz a morte, o luto, sugerido no texto de Velho da Costa por um encontro falhado entre culturas. A imobilidade aquática captada por José Afonso Furtado, qual clepsidra disfuncional, exprime o tempo que deixou de passar e fixou o trauma. À imobilidade mortífera e ao efeito de *erosão pelas águas*, Maria Velho da Costa associa um tempo lento, vestígio de uma réstia de vida subterrânea, indiciado nestas fotografias pela presença vegetal. Assim como em Teolinda Gersão, assiste-se neste texto, de uma forma muito mais subtil, a uma associação da simbólica das águas à da vegetação.

Uma grande parte das fotografias testemunha a imobilidade das águas (43; 44; 47, 50; 73; 76; 79; 82; 83). Na fotografia 84, a luminosidade metálica que irradia do mar, reflexo do céu, imobiliza-o, petrifica-o junto a esse lugar de morte que foi a prisão do Tarrafal, na ilha de Santiago em Cabo Verde. Esta é uma das fotografias do rol das preferidas da escritora e da qual é referido *o muro esboroadado da descida para a praia do Tarrafal* (DA, 19). Talvez Maria Velho da Costa acredite que, como num processo psicanalítico, através da verbalização da chaga possa erradicar o traumatismo.

A água e o luto, símbolos do império oceânico votado à queda e morte, desde o início anunciados, surgem frequentemente sob outras configurações compostas pela escritora. A omnipresença das águas é reforçada pela referência a Tarkowski, cujo universo cinematográfico é dominado pela presença simbólica do elemento aquático. A água é associada à erosão, à deterioração e ao desamor, outra espécie de morte e desolação que a escritora evoca em tom diarístico no fim do texto, fazendo referência às infiltrações de água no seu espaço de escrita como sinais de desamor.

Maria Velho da Costa não deixa de tecer considerações sobre a **luz crepuscular ou de muito cedo na madrugada** (DA, 9) que ilumina as fotografias de Furtado, factor fundamental considerado pelos fotógrafos na “prise de vue”. No entanto, a luz ou a sua ausência parece,

³³⁶ André Eliseu, *A Ocupação do Espaço*, op. cit., p. 16.

segundo a Autora, emanar dos próprios objectos fotografados, culturais, *e então o tom de crepúsculo vem da vetustez ou da erosão ou da paragem das coisas.* (DA, 9) ou naturais, *A única excepção luxuriosa é a da luminescência da bananeira.* (DA, 11). Poder-se-á deduzir a partir destas frases que as marcas culturais são crepusculares enquanto que as naturais, como a referida bananeira e certos elementos vegetais, luminescentes (cf. fotos 5; 49 e 70). A fotografia das folhas da bananeira (5) é a única cujo título refere o objecto fotografado, contrariamente a todas as outras que mencionam apenas o local. Esta é das poucas provas fotográficas às quais Maria Velho da Costa faz referência de forma particular no seio do seu texto, talvez por constituir, segundo a Autora, uma *excepção*, uma irrupção de vida, face à morte, ao luto, à ausência que transparece de todas as outras.³³⁷ Em oposição, outra prova à qual a Autora concede especial atenção dá a ver nesta série de Afonso Furtado a única figuração do humano petrificada num estado de morte (63). Como se a única figuração possível do humano fosse na própria morte: *De figuração humana, apenas uma Lacrimosa tombal com urna sob o derramar de uma acácia em solo arenoso. Para ver que é figura humana e ornamento fúnebre, ao menos nesta prova, muito escura, é necessário intensificar o foco de luz sobre a imagem.* (DA, 13) Numa oposição paralela, enquanto a bananeira (5), símbolo de uma natureza primeva africana é um objecto luminescente, a *Lacrimosa tombal* (63), símbolo da morte na civilização ocidental necessita de um foco de luz para ser vista.

Os comentários às fotografias acabam por revelar uma abordagem técnica que não só salienta o aspecto da luminosidade como o do enquadramento, sendo este último um elemento fundamental da composição fotográfica que suscita as seguintes impressões de proximidade e interioridade descritas pela escritora, a propósito da fotografia das folhas de bananeira (5): *Bem vejo a excepção da fotografia da bananeira, tirada me parece que há-de ter sido quase do seu interior* (DA, 15) *Mas não é excepção, vista de baixo, de dentro, câmara apenas mais próxima do seu pulsar íntimo ou pensar verde.* (DA, 11) Este é o único grande plano, nesta série de fotografias enquadradas sob planos gerais que veiculam a importância conferida ao céu e ao mar reflectidos como duplos numa imagem cuja função é semelhante à da tela de fundo, contribuindo para a imobilidade que transparece destas

³³⁷ Este grande plano é, de facto, aquele onde se adivinha a vida, pois nas outras árvores e vegetação fotografadas perpassa a ideia de imobilidade, de morte, petrificação no tempo, como se fossem árvores mortas.

fotografias. A linha do horizonte, lugar onde o céu e a terra, ou o céu e o mar se encontram é frequentemente diluída. A fronteira, a zona de encontro, por vezes funde-se (79; 83), na foto 89 apesar de se identificar o horizonte, este tem tendência a perder-se, assim como na foto 93 na qual se dilui da esquerda para a direita. O céu de Furtado é um céu imóvel assim como a terra, o movimento desapareceu das suas fotografias. Nem na terra, nem no céu, nem no mar há vestígios de vida, restando apenas a sua reminiscência através da presença da vegetação ou das árvores. Na frase seguinte, Maria Velho da Costa sugere como o efeito dominante do céu e da água imóveis é conseguido pelo fotógrafo: *E a água em toda a parte, (...) sob a forma de luz húmida, nuvens de um céu espesso, quase sempre dominante no plano enquadrado de um ângulo baixo, na impressão da prova (quase ia a dizer da página), é imóvel.* (DA, 12) O enquadramento em contrapicado revela uma presença dominante do céu, que se confunde com a omnipresença das águas. Ainda a propósito deste elemento da composição fotográfica, o enquadramento, Maria Velho da Costa refere a obra precedente do fotógrafo³³⁸ salientando *a coerência de um estilo* e elogiando *o saber dos enquadramentos “certos”* (DA, 14) que desconstroem o “bom gosto”, ou seja, um gosto formatado cultural e ideologicamente pelo *pudor* e pela *nostalgia* (DA, 14). Também as fotografias de *Das Áfricas* mostram, sem qualquer pudor, um fracasso histórico e questionam a nostalgia ou a saudade desse tempo passado que continua presente.

O grande plano da bananeira distingue-se das outras fotografias também pela sua localização no início do livro, antes dos textos de Maria Velho da Costa e das suas respectivas traduções em inglês. A fotografia da bananeira exprime, muito provavelmente, o tempo anterior ao desencontro entre a Europa e a África, o tempo anterior à chegada da Europa à África. Desse tempo evocado no texto de Cadamosto citado por António Luís Ferronha:

*Nossos pais viviam confortavelmente
no planalto de Luabala. Tinham vacas
e culturas; eles tinham salinas
e bananeiras.* (DA, 19)

³³⁸ José Afonso Furtado e Clara Pinto Correia, *Canções das Crianças Mortas*. Lisboa, Relógio d'Água, 1990.

A localização dos textos de Maria Velho da Costa entre a fotografia da bananeira e as outras confere, às últimas, um luto conotativo, como se a precedência dos textos fosse indispensável à interpretação adequada das fotografias que lhes seguem, as fotografias do “depois”, essencialmente diferentes da primeira, da bananeira, na medida em que segundo a escritora: *Fixam alguma desolação da história (DA, 20)*.

3.4. Vestígios de um outro olhar

Ao estabelecer-se um paralelo entre a abordagem fotográfica de Maria Velho da Costa em *Das Áfricas* e a de Roland Barthes, em alguns dos seus textos sobre fotografia, notou-se que as reflexões sobre a relação texto e imagem, as razões da escrita sobre a fotografia e a auto-avaliação dos respectivos conhecimentos fotográficos, eram traços comuns nos textos dos dois autores. A presença destes temas de carácter reflexivo no seio de *Das Áfricas*, leva-nos a considerá-los como marcas de auto-reflexividade às quais se acrescentam outras a analisar. No texto de Maria Velho da Costa, a reflexão sobre a fotografia surge como uma forma dissimulada de reflexão sobre a própria escrita. O ponto de vista do fotógrafo é o do silêncio *que se recolhe do rumor humano (DA, 20)*, este mesmo silêncio é a condição *sine qua non* da escrita para muitos autores³³⁹. O *lapsus linguae* da escritora, ao confundir a prova com a página, anuncia a reflexão que se seguirá sobre a produção fotográfica e a produção literária e os respectivos lugares de criação. Maria Velho da Costa estabelece um paralelismo entre a *câmara obscura (DA, 13)* e o quarto da escrita, ao qual, curiosamente, Duras chamava *la chambre noir* (respondendo eventualmente com esta sua expressão ao título de Roland Barthes, *La Chambre claire*)³⁴⁰: *Falta-me saber alguma coisa das jubilações dessa sanguínea câmara obscura onde as provas demolham, surgem, e em quê difere do quarto em que aquele que escreve lembra, alucina e vê, sem pôr em perigo de consumpção as mãos, ou não de uma maneira tão visível, com ácidos. (DA, 13)*

³³⁹ Cf. III Parte 2.1. “*Um quarto que seja seu: A casa da escrita*”, onde se analisa a necessidade do silêncio e da solidão como condição necessária da escrita.

³⁴⁰ Marguerite Duras escreve o seguinte a propósito de Roland Barthes em *La Vie matérielle*: “Roland Barthes était un homme pour lequel j’avais de l’amitié mais que je n’ai jamais pu admirer. (...) J’ai essayé après sa mort de lire son livre sur la photographie, je n’y suis pas parvenue encore une fois sauf un chapitre très beau sur sa mère.” Marguerite Duras, *La Vie matérielle, op. cit.*, p. 46.

Ao justificar-se sobre a ausência do critério de escolha da série de fotografias por si preferidas, Maria Velho da Costa, não só exprime uma reflexão sobre esse mesmo critério, como também a necessidade de a partilhar com o leitor, o que se manifesta como marca de uma reflexividade permanente sobre o acto de escrita em si mesmo e sobre o seu destinatário. A Autora, consciente do hermetismo da sua própria escrita, facilita e antecede a interpretação do leitor através da explicitação dos sentidos possíveis do léxico utilizado, tal como o faz a propósito de *vedor* (*adiante direi porque me parece que esta palavra vale*) e *paragens* (*no sentido de imobilidade e de lugar*) (DA, 12). E, de facto, *adiante* não diz, mas deixa adivinhar através da justaposição da palavra *vedor* à palavra *água*, o duplo sentido em que a utiliza, o primeiro evidente, como aquele que vê e, o segundo menos evidente, como aquele que é especialista na descoberta de veios de água nos diversos terrenos, que é nitidamente o caso de José Afonso Furtado, enquanto capta a omnipresença da água³⁴¹. A reflexão sobre a dificuldade da escrita³⁴² é frequentemente referida: *Rodeavam-me molhos de fotografias e não sabia como começar esta apreciação. (DA, 13) Pois nesta luz mediterrânica até ver, ainda nada fiz que se visse. Que sevícias sobre o andamento do meu quotidiano. Pecando por omissão e deambulação fútil. (DA, 16)*

A reflexão sobre a própria escrita manifesta-se, como já foi referido, na análise da terminologia por si utilizada (DA, 9)³⁴³ e nos temas tratados como o do *Batedor*, presente na citação de Llansol e no título do filme de Tarkowski. Depois da reflexão sobre a associação implícita que é possível estabelecer entre a produção/criação fotográfica e a escrita, a Autora reflecte sobre a sua própria reflexão, cuja validade é posta em causa: *Também eu não sei reflectir bem; sei retrain-me ou expandir-me e hesito na alternância (sístole/diástole; síncope/diáspora)* (DA, 17). A utilização de um campo semântico ligado ao coração, metáfora da emotividade e da afectividade, pode ser lido como uma valorização da abordagem do real pela via da emoção (intuitiva) em detrimento da via da razão. A reflexão sobre o intertexto e a referência, literária ou artística – generalizada, pois estende-se do texto Bíblico com a alusão ao livro de Job à voz de Callas elogiada num verso do cineasta Pasolini

³⁴¹ Cf. José Afonso Furtado e Maria Velho da Costa, *Das Áfricas, op. cit.*, p. 12.

³⁴² Cf. III Parte, § 2.1. “*Um quarto que seja seu: A casa da escrita*”, a propósito da questão das dificuldades de escrita.

³⁴³ Cf. p. 172.

– prática levada a cabo ao longo deste pequeno texto, é assumida e comparada pela Autora com a actividade científica:

E mais me ocorre que um trabalho de artes também deveria incluir em seus méritos os méritos que evoca, as memórias que ateia. Na comunidade científica, nada mais comum que o reconhecimento e enunciação obrigatória das fontes e afluentes (...) Mas das artes espera-se entretenimento e voz única, como nem dos santos-mártires. Castiga-se o reconhecimento e é possível singrar no pelouro da cultura sendo ignaro e alheio a ele. (DA, 15)

Os traços de intertextualidade ao serem teorizados, questionados pela própria Autora surgem assim como marcas de auto-reflexividade. Apesar de não se poder determinar a quem coube a responsabilidade da escolha das epígrafes da primeira página, se a Maria Velho da Costa ou a José Afonso Furtado, o aspecto que não passa despercebido é a atenção que a escritora lhes dedica neste seu texto, sendo assim corroborada a tendência de intertexto que desenvolve ao longo da sua obra e que se manifesta aqui de forma explícita. A intertextualidade é uma prática incrementada pela Autora e bem identificável neste texto. Por intertextualidade, entenda-se a referência literal a textos escritos, assim como a alusão a todo o tipo de construção cultural e artística que pode ser considerada como “texto” na medida em que transmite uma mensagem, seja sob que forma for. Neste sentido, as várias referências ao Cinema, à Pintura, à Fotografia e à cultura, de uma forma geral integram o intertexto desenvolvido por Maria Velho da Costa. Nesta obra, há duas referências a Maria Gabriela Llansol que, ao favorecerem as reflexões sobre a escrita, se tornam marcas de auto-reflexividade. Na primeira, Maria Velho da Costa confessa: *Tento evitar o tom universalizante que é o de Gabriela Llansol (DA, 10)*, enquanto, na segunda, assume a perfeita adesão ao pensar sobre a criação romanesca que Llansol revela no seu primeiro diário intitulado *Um Falcão no Punho*.³⁴⁴: *G. Llansol (...) diz assim, o que me assentou como uma luva cirúrgica (...)*

***À medida que ousei sair da escrita
representativa em que me sentia tão mal,
(...) Sentia-me infantil
em dar vida às personagens da escrita***

³⁴⁴ *Um Falcão no Punho* é publicado em 1985 e é traduzido para francês, por Alice Raillard, com o título *Un faucon au poing. Journal I*, com prefácio de Eduardo Prado Coelho, publicado nas edições Gallimard, em 1993.

realista porque isso significava que lhes devia igualmente dar a morte.

in *Um Falcão no Punho* (DA, 18)

Ao referir Irene Lisboa, Maria Velho da Costa presta homenagem a uma escritora que é uma das fontes de inspiração e influência da sua escrita, mimando-a *no seu recato de um confessionalismo esquivo* (DA, 10). Maria Velho da Costa adota, de facto, o *recato* relativamente a certas personagens públicas (ou não) ao longo do seu texto referindo-as unicamente através das iniciais ou do nome próprio deixando no ar a incógnita relativamente às respectivas identidades, sobretudo as menos populares, pois, inversamente, permite facilmente a identificação de Agustina Bessa-Luís ou de Pedro Tâmen. Deixando adivinhar umas e ocultando outras. Anunciando a influência da descrição de Irene Lisboa. A admiração por esta escritora será consagrada na obra que Maria Velho da Costa escreverá alguns anos mais tarde e que lhe valerá, em 2001, o Grande Prémio de Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores, *Irene ou o Contrato Social*³⁴⁵, na qual ficcionaliza Irene Lisboa³⁴⁶, personagem que dá o título ao romance.

Tesetemunho de intertextualidade é a referência no meio do texto ao autor da segunda epígrafe, Luís Filipe Castro Mendes, poeta, diplomata com mais de uma dezena de livros de poesia publicados que, no mesmo ano de 1991, edita a obra *A ilha dos mortos*, da qual, para além da já referida epígrafe, é ainda citado um verso que conduz Maria Velho da Costa a William Blake, por sua vez, em epígrafe na obra de Castro Mendes.

Segue-se uma série de referências a textos de carácter nitidamente colonialista, escritos por autores que viveram em África: *Como se ter estado em África fosse um filão de ouro*, as “Minas de Salomão”, “Mariazinha em África”, “I once had a farm in Kenya”. (DA, 11). Contrariamente às referências precedentes que eram explícitas, nominativas – Gabriela Lllansol, Irene Lisboa, L. F. Castro Mendes – as que se seguem, neste novo extracto escrito à *Meia-noite*, para serem lidas/apreendidas exigem a cultura geral do leitor, pois os autores

³⁴⁵ Maria Velho da Costa, *Irene ou o Contrato Social*. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2000.

³⁴⁶ M.V.C. – “Mas não sei se o investimento que fiz foi na figura histórica que existe, Irene Lisboa, se em determinados aspectos que projectei nela. Construo uma personagem pouco mais velha do que eu, com qualquer coisa em comum, uma capacidade de reflexão, de criatividade, que tem uma atitude dubitativa ou rejeitante em relação a essa competência. Acho que a Irene Lisboa me conveio.” Entrevista de Alexandra Lucas Coelho a Maria Velho da Costa, “A arte é a vida”, in *Público, Leituras*. 01/07/2000, p. 2.

escondem-se atrás dos títulos. Originalmente publicado em 1885, *As Minas de Salomão* é um *best-seller* de Henry Rider Haggard, escritor vitoriano de aventuras e fabulista³⁴⁷. Este é considerado o primeiro romance de aventuras que se passa em África e o precursor do género literário “mundo perdido”, em que se descobre um novo mundo, daí a sua importância.³⁴⁸ Conta-se que o livro surgiu como resultado de uma aposta de Haggard com o irmão, a saber que ele não conseguiria escrever um romance com a metade da qualidade de *A Ilha do Tesouro* (1883), de Robert Louis Stevenson. À imagem de *A Ilha do Tesouro*, a maior parte do livro foi escrita na primeira pessoa como num diário de viagens, relatando a aventura. As fotografias de *Das Áfricas*, ao implicarem a viagem do fotógrafo, *o andar de feição, revindo* da escritora pelas evocações que as imagens desencadeiam e a consequente viagem que o observador empreende pelo texto e lugares fotografados, justificam a escolha do formato de diário (de bordo) para este texto. O diário surge ainda como género que favorece a auto-reflexividade, a reflexão sobre si mesmo, o retorno ao íntimo, a si, tal como é confessado na última linha do texto. Para além de escolher a forma de diário para comentar as fotografias ao explicar e justificar a escolha deste género no fim do texto, Maria Velho da Costa reforça o carácter reflexivo do mesmo (*DA*, 21). Sinal de auto-reflexividade e intimismo é ainda a reflexão assumida na primeira pessoa, desde o início do texto que justifica a escolha da forma diarística.

A evocação da obra *Mariazinha em África*³⁴⁹, publicada em 1926, escrita por Fernanda de Castro, esposa de António Ferro³⁵⁰ e fruto da passagem da escritora pela Guiné

³⁴⁷ Haggard teria desempenhado importantes cargos na administração imperial britânica, tendo sido secretário do governador da província de Natal. Ascendeu depois a um importante posto no Transval. O livro narra uma jornada no coração de África feita por um grupo de aventureiros liderados por Allan Quatermain em busca da lendária riqueza que se diz estar oculta nas minas que dão nome ao romance.

³⁴⁸ *As Minas de Salomão* foi bastante influente, originando o género “mundo perdido”, tendo sido seguido depois por outras obras significativas deste género como *O Mundo Perdido* de Arthur Conan Doyle e *King Kong* de Edgar Wallace. A obra de Rider Haggard chegou a Portugal na belíssima tradução de Eça de Queirós, a única feita pelo autor de *Os Maias*. A versão do escritor português Eça de Queirós, mais do que uma mera tradução, constitui uma obra de valor próprio. A versão portuguesa foi publicada no Porto, pela livraria Chardron, em 1891, seis anos depois da versão original publicada em Londres. De onde se confirma o interesse de Eça de Queirós por uma literatura referente ao continente africano, como já tinha sido assinalado no capítulo precedente, dedicado ao romance *A Árvore das Palavras* de Teolinda Gersão. Cf. § 2.6. “Espaços identitários”, p. 114.

³⁴⁹ “*Mariazinha em África*, [no âmbito da literatura infantil], constitui um verdadeiro «best-seller» relativamente à produção literária colonial em geral. Com mais de uma dezena de edições, que percorreram gerações. Fernanda de Castro vangloria-se quando diz que este livro está certamente entre os livros mais vendidos em Portugal. Ora se por um lado o facto se deveu à capacidade de Fernanda de Castro enquanto escritora, não é menos verdade que, por ter sido mulher de António Ferro, tal facto permitiu-lhe intervenções

Portuguesa sugere, na mesma linha das outras referências, um olhar colonialista sobre África. A referência a Karen Blixen, sugerida pela frase inicial do seu romance *I once had a farm in Kenya*, evoca um romance colonial de índole autobiográfica que relata a estadia da escritora dinamarquesa no Quênia, entre 1913 e o início dos anos trinta³⁵¹. Este exemplar de memórias e de autobiografia será escrito posteriormente à estadia em África e publicado em Londres, em 1938.

Às referências textuais seguem-se as referências cinematográficas. Face às grandes adaptações para cinema dos textos colonialistas de Rider Haggard e Karen Blixen, algumas produzidas em Hollywood, Maria Velho da Costa apresenta as fotografias de José Afonso Furtado como *um compêndio do desalento que nenhuma grande produção poderia –figurar.* (DA, 10) O *filão de ouro* da literatura colonial desemboca numa produção cinematográfica posterior que se revela também um *filão de ouro*, produto cultural de massas, a par das paisagens pitorescas e exóticas, também bem comercializadas por uma indústria turística dirigida a um público condicionado por esse mesmo gosto (estereotipado) cultural comum. Estas duas adaptações da literatura para o cinema, referem-se a “mundos perdidos”, no primeiro caso, numa acepção mais literal dando origem a um subgénero do romance de aventuras que revisita civilizações e povos perdidos para explorar os seus exotismos e salientar a superioridade do homem branco que acaba por se apoderar dos tesouros perdidos. Enquanto que, a segunda, se refere à experiência pessoal, autobiográfica, de um mundo colonialista que, por razões sócio-político-económicas, se perde, existindo apenas na memória de Karen Blixen. À imagem desta e de outros autores mencionados ao longo do texto, a Autora deixa aqui as suas Memórias Africanas.

públicas de particular interesse.” Leopoldo Amado, *A literatura colonial guineense*. <http://www.instituto-camoes.pt/CVC/bdc/revistas/revistaicalp/litcolonialguine.pdf>. 17.12.2006. Fernanda de Castro publica mais de vinte títulos entre 1920 e 1986, nomeadamente, os seguintes sobre a Guiné: *O veneno do sol* (1928); *Aventuras de Mariazinha em África* (1929), *Exílio* (1952) e *África raiz* (1966).

³⁵⁰ Nomeado, em 1933, director do Secretariado da Propaganda Nacional (Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo a partir de 1944).

³⁵¹ Sendo narrado o fracasso do seu casamento, a gestão da sua plantação de café próximo de Nairobi e o seu grande amor por Denys Finch Hatton. O livro *Out of Africa* é traduzido para português, com o título *África Minha* e, para francês, com o título *La ferme africaine*.

Nos antípodas das grandes produções hollywoodianas³⁵² são referidos dois cineastas na cinematografia dos quais as fotografias de Furtado poderiam eventualmente figurar: Tarkowski e Pier Paolo Pasolini. Assim, as fotografias pós-coloniais de Furtado opõem-se à matéria colonial que permite *a grande produção* e ecoam com outro tipo de produções que Maria Velho da Costa elogia, como os filmes de Pasolini (*Édipo Rei* e *Medeia*, que também filmam as *Áfricas*) e Tarkowski. Também estes são filmes do desalento. Ao citar Pasolini, a Autora situa-se na auto-referência, pois não podemos deixar de pensar no texto dedicado a este autor escrito por Maria Velho da Costa, em Novembro de 1975, sob o título “Em honra e lástima de Pedro e Paulo, Pasolini” e publicado em *Cravo*³⁵³. O mesmo acontece quando Maria Velho da Costa se refere a Irene Lisboa, levando o leitor a pensar na sua obra *Irene ou o Contrato Social*.

São ainda várias as restantes referências e auto-referências, como testemunha a seguinte frase: *E o terraço da casa de Odeceixe, à beira-rio, onde levas de nós fomos felizes, onde trabalhei na Missa [in Albis,] com este mesmo cão [cujo nome, Ema, coincide como o de uma das personagens da referida obra] aos meus pés e a Maria Alzira, [Seixo] me trazia um Martini seco ao fim da manhã (DA, 14)* explícitas ou implícitas a individualidades da cultura portuguesa e estrangeira ao longo do texto. Assim, são citados Francis Ponge, Pedro T., (Pedro Támen), Teresa S. (Teresa Salema), Agustina B. L. (Agustina Bessa-Luís), Sophia M. B., Craveirinha, Pessoa, (através da referência a Ofelinha). A citação de *Olha, Daisy*, primeiro verso do *Soneto já antigo*, remete para o autor Álvaro de Campos e a palavra *desassossego*, que fecha o último fragmento, não deixa de reenviar a Bernardo Soares e ao seu livro com o título homónimo. São ainda invocados Steven Spielberg, por certas imagens do seu filme *Jaws*, associadas à fotografia 77 e, a partir desta associação, é desencadeada outra referência à obra *Moby Dick* de Herman Melville.

³⁵² Exemplares de “grandes produções” são as três adaptações para o cinema de *As minas de Salomão* a primeira de 1937, de Robert Stevenson. A segunda de 1950, realizada por Compton Bennett e Andrew Marton Lee Thompson e produzida pela Metro-Goldwyn-Mayer, obteve dois óscares em 1951 e, a terceira, de 1985, também de produção americana realizada por Lee Thompson, com Sharon Stone no principal papel feminino. Esta última produção é curiosamente do mesmo ano da realização de *Out of Africa*, grande sucesso premiado com sete óscares, entre os quais o de melhor filme resultando da adaptação da obra homónima por Sidney Pollack, com Meryl Streep, no papel da escritora e Robert Redford, no papel do seu amante Denys Finch Hatton.

³⁵³ Maria Velho da Costa, *Cravo*. (1976), 2.^a edição, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1994, p. 115-117.

Marca de uma reflexão sobre a experiência do quotidiano do sujeito que escreve são as referências às condições climáticas experimentadas pela Autora, em Lisboa, no momento da escrita e a sua comparação às que são retratadas nas fotografias, sendo a partir da experiência do sujeito que o objecto de dissertação se desenvolve. Neste sentido, o dia 7 de Junho, descrito como *de Verão fosco* (DA, 9), é pretexto para um comentário comparativo a propósito da luz das fotografias de José Afonso Furtado: *De manhã cedo esvoaçava uma nuvem de gotículas, como se caminhasse por dentro de uma nuvem descida, mas não com a mesma luz delas* (DA, 9) (leia-se das fotografias). Esta mesma estratégia reaparece no dia 9 de Junho, como intróito a novos comentários sobre a luz e o céu das fotografias de Afonso Furtado que, por sua vez, remetem para a experiência memorialística da Autora, na sua vivência de África: *é hoje um daqueles domingos de Verão que começam sem aragem e com um céu azul brutal. (...) É um céu que não há nestas fotografias. Mas também eu não me lembro de um céu nunca assim em Cabo Verde ou na Guiné, únicas Africas que conheço. Essa é a luz nua e crua.* (DA, 16)

3.5. Sujeito e paisagem: reencontros

O antepenúltimo fragmento deste ensaio fotográfico, sob a forma de curto diário, tem como objecto da escrita a conclusão da *convivência com as provas* e a respectiva reflexão sobre a forma que essa mesma escrita acabou por assumir. O espaço onde esta produção literária ocorreu também não deixa de ser referido³⁵⁴, sendo assim confirmada a importância do espaço onde a escrita tem lugar, já antes salientada: *Chego ao fim da convivência com estas provas, que me fizeram derivar dentro e fora desta sala onde não trabalharei sempre (...) Não sei se estes escritos estiveram à largueza (como se diz à altura), desses espaços, cuja beleza não consola.* (DA, 20). O ciclo auto-reflexivo é encerrado. A reflexão que desde o início do “diário” se faz na 1.^a pessoa, consagrada ao lugar do texto face à imagem, debruça-se, no final, sobre a forma que o texto acabou por tornar. Reiterando o género adoptado, o diário, Maria Velho da Costa termina esta escrita em tom confessional com o

³⁵⁴ Cf. III Parte § 2.1. “*Um quarto que seja seu: a casa da escrita*”, a propósito da relação da escrita com o espaço onde esta tem lugar.

relato de uma vivência pessoal em África e à imagem de outros autores mencionados, dá forma às suas memórias africanas, particularmente de Cabo Verde, não deixando de referir o seu conhecimento da Guiné:

Há um lugar na cidade da Praia que no Inverno brando, dadas as costas às casas, se despova. Uma pequena praia arrimada a promontórios baixos, que perde luz cedo pela descida do Sol detrás do planalto onde eu morava. A areia é ocre escuro, o crepúsculo cai rápido. Na minha memória de 1979, essa praia era uma concha luminosa, de águas mornas, colorida, um prisma ao sol. Voltei a vê-la assim dez anos depois³⁵⁵. Mas a imagem que hoje guardo, mais preciosa, é a de ir sentar-me nos degraus que lhe dão acesso a deixar-me impregnar do seu ser cinza, no horizonte indistinto da bruma. (...) Era aí que eu descansava do dismantelamento do ser que eram os meus dias e reencontrava essa mansuetude vigil que é um direito do espírito. (DA, 21)

O texto culmina no encontro do sujeito com a paisagem. O sentimento de medo e inquietude inspirado pelas fotografias e inspirador do texto, testemunho de um diálogo falhado entre a Europa e África, não desapareceu, pois a beleza desses espaços continua sem consolar. No entanto, os dois últimos fragmentos revelam uma nova função da paisagem: a de permitir um apaziguamento do sujeito consigo mesmo. Curiosamente, as memórias mais prementes da Autora reencontram a sua imagem na paisagem, mais precisamente no *horizonte indistinto da bruma* semelhante àquele fotografado por José Afonso Furtado. Assim, no texto final, a paisagem e o seu componente fundamental, o horizonte, têm como função primordial permitir o repouso do sentimento, o reencontro da paz, da harmonia, em suma o *vir a Si*, pois *Essas paragens só são remotas para quem não pode vir a Si*. (DA, 21) Se o horizonte, linha de encontro entre céu e terra/mar, habita grande parte das fotografias de Afonso Furtado, o texto de Maria Velho da Costa não deixa de sublinhar a sua importância, na medida em que o horizonte permite o reencontro da *mansuetude vigil*, permite o retorno à escuta, *a Si*.

A última referência à paisagem, de Maria Velho da Costa, destaca o horizonte, assim como a última fotografia do livro (93), uma das suas preferidas. A falha no muro pela sua perfeita simetria aponta o centro da fotografia: a abertura, por onde se vislumbra intramuros uma onda – *a nesga de onda que se vê intramuros* (DA, 19). Essa abertura intramuros é o

³⁵⁵ Maria Velho da Costa desempenhará funções de conselheira cultural entre 1988 e 1990, em Cabo Verde, depois da sua estadia em Londres, no Departamento de Estudos Portugueses do King's College, entre 1980 e 1982, como escritora-residente e bolsista da Fundação Calouste Gulbenkian e, entre 1982 e 1987, como leitora de Cultura e Língua Portuguesa.

ponto de fuga que permite a esperança na vivência de outro espaço de harmonia e equilíbrio, além do primeiro horizonte sombrio confinado à linha comum ao muro e ao mar, metáfora do fracasso histórico evocado. Para além deste primeiro horizonte aquém, sombrio, limitativo e pessimista, nesta última fotografia é deixada a abertura e a esperança num futuro que conduz a outro horizonte possível que transcende o primeiro e se perde na zona harmoniosa de fusão entre o céu e o mar, como sinal de uma *mansuetude vigil*. Estas fotografias dessas paragens africanas (paradas, suspensas e silenciosas), mais não são do que o pretexto para uma viagem, um “revir” a si mesmo, cerne da auto-reflexividade, que toma a forma de diário, género por excelência adequado a este tipo de divagações/derivas.

*

Os dois últimos textos analisados de Teolinda Gersão e Maria Velho da Costa são evidentemente pós-coloniais, pois, apesar de serem escritos por mulheres oriundas da cultura colonizadora dominante, questionam as *malhas tecidas pelo império* e procuram as identidades dos povos implicados na colonização. Tendo ambos sido escritos depois da descolonização, não deixam de apresentar as qualidades temático-formais específicas dos textos considerados pós-coloniais segundo Jean-Marc Moura: “un ensemble littéraire dont il est possible de reconnaître des qualités thématique-formelles spécifiques, lorsqu’on l’envisage par rapport à la colonisation et à ses conséquences.”³⁵⁶ Pensamos como Jean-Marc Moura, que a designação de pós-colonial não tem necessariamente que ver com uma cronologia do que “vem depois” do império apesar de estes textos e fotografias virem depois, mas que seja uma designação aplicável a estes objectos plásticos³⁵⁷ e literários, nos quais se reconhecem qualidades temáticas específicas em relação à colonização e suas consequências, independentemente da naturalidade das suas criadoras.

³⁵⁶ Jean-Marc Moura, “Littératures coloniales, littératures postcoloniales et traitement narratif de l’espace: quelques problèmes et perspectives”, *Littératures postcoloniales et représentations de l’ailleurs : Afrique, Caraïbe, Canada*. Textes réunis par Jean Bessière et Jean-Marc Moura, Paris, Honoré Champion éditeur, 1999, p. 178.

³⁵⁷ Não esquecendo a edição de *A Árvore das Palavras*, de 2000, publicada pela Dom Quixote, com desenhos e acrílicos da artista moçambicana Celeste Maia, especialmente criados para ilustrar o romance de Teolinda Gersão.

Nenhuma destas Autoras teve o que se possa chamar de uma experiência directa de vivência nas colónias, como aconteceu com vários autores, seus contemporâneos, que escreveram essencialmente sobre a guerra colonial. Maria Velho da Costa passa pela Guiné durante a guerra mas a sua estadia é também muito breve. Já depois da descolonização, no fim da década de 80, início de 90, viverá em Cabo Verde, onde nunca houve guerra e as cicatrizes do colonialismo são necessariamente mais indeléveis do que noutros territórios ex-coloniais.

Apesar de ambas as escritoras suscitarem, através destes textos, o risco de um apelo nostálgico às mitologias do “paraíso perdido”, como foi sugerido, ambas lhe escapam. Salientam-se dos respectivos textos olhares múltiplos que sublinham o processo histórico de colonização e descolonização, sendo assim confrontadas várias perspectivas e problemáticas decorrentes. A focalização cultural e as respectivas questões ligadas à história colonial e às suas consequências movem a desconstrução da paisagem africana operada por Maria Velho da Costa. Já em textos anteriores, o interesse da escritora pelo espaço africano surge sempre perspectivado numa óptica histórico-política e social e nunca num esteticismo associado ao exotismo de uma natureza “diferente”. O seu interesse por questões pós-coloniais, numa perspectiva multicultural, será projectado nas suas obras recentes *Irene ou o Contrato Social* e *Myra* sobretudo na personagem de Orlando. Em Maria Velho da Costa, não é de todo evidente um interesse pelo tema da paisagem polarizada na natureza, contrariamente à perspectiva adoptada por Teolinda Gersão que lhe presta homenagem nos títulos que a evocam.

Apesar de as diferentes abordagens da paisagem adoptadas por Teolinda Gersão e Maria Velho da Costa valorizarem, respectivamente, as dominantes natural e cultural, ambas a escrevem como uma projecção do sujeito e da sua condição (histórico-social e pessoal) na qual este acaba sempre por se encontrar ou desencontrar. A paisagem, ao ser configurada, nos romances de Teolinda Gersão, através de uma acentuada focalização na natureza, encontra-se frequentemente ao serviço da actualização da identidade do sujeito (feminino). Em *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*, o elemento natural, o *mar*, simbólico neste romance de uma ordem social – do *fundo* – da qual a *Mulher* se quer destacar, distinguir, constitui-se ainda como um meio do sujeito exprimir a sua diferença e delinear a sua

identidade. N' *A Árvore das Palavras*, a natureza luxuriante que envolve o crescimento da sua narradora, inspira-a de um desejo fusional nesse magma indiferenciado – que é a paisagem dominada pela própria natureza – ajudando a protagonista a descobrir uma identidade na abolição das diferenças entre o Eu e o Não-Eu, o Eu e o Outro e na instabilidade dos Centros e das Margens.

Universidade Nova de Lisboa

Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3
Ecole doctorale Europe latine et Amérique latine - 122

Thèse de Doctorat

Doutoramento

Études du monde lusophone

em Estudos Portugueses especialidade
de Literatura Comparada

Adília Cristina Ferreira Castro MARTINS DE CARVALHO

**Leitura das margens nas obras de
Maria Velho da Costa e Teolinda Gersão**

**Lecture des marges dans les œuvres de
Maria Velho da Costa et Teolinda Gersão**

Tome/Vol. 2

Directrices de Recherche / Orientadoras

Mme. le Professeur Catherine DUMAS
Professora Doutora Isabel ALLEGRO DE MAGALHÃES

Date de soutenance / Data de defesa
16 mars 2010 / 16 de Março de 2010

Jury/Júri

Mme. Isabel ALLEGRO DE MAGALHÃES
Mme. Ana Luísa AMARAL
Mme. Maria Graciete BESSE
Mme. Catherine DUMAS
M. Daniel-Henri PAGEAUX

Professora Doutora, Universidade Nova de Lisboa
Professora Doutora, Universidade do Porto
Professeur, Université de Paris IV - Sorbonne
Professeur, Université de Paris III - Sorbonne Nouvelle
Professeur émérite, Université de Paris III - Sorbonne Nouvelle

Segunda parte

Arquétipos

Esta segunda parte do estudo, ao resultar da vontade de averiguar nas obras de Maria Velho da Costa e Teolinda Gersão, entre outros aspectos, a forma como as suas personagens, maioritariamente femininas se relacionam com o espaço social, conduziu a uma análise de arquétipos de margens e periferias que nos parecem subjacentes à construção de tais personagens. Nesta segunda parte, a obra à qual é dedicada uma atenção privilegiada, é a de Maria Velho da Costa, pelo facto de Maina Mendes surgir como personagem emblemática da Margem - enquanto “sociedade paralela”, movida por um contra-poder alternativo - que encerra em si arquétipos marginais. A partir de uma leitura minuciosa do primeiro romance de Maria Velho da Costa, publicado em 1969, *Maina Mendes*³⁵⁸, na qual foi predominantemente identificada a função identitária e hierarquizante do espaço, a escrita desta segunda parte é orientada pelo *topos* da marginalidade que localiza a personagem numa periferia. Maina Mendes é uma das personagens mais fascinantes da literatura portuguesa contemporânea, não só pelo seu temperamento, mas, pela riqueza simbólica que a sua existência inspira. Enquanto representante de uma irreverência ancestral que recusa o *statu quo*, esta personagem é habitada na sua matriz por três arquétipos: o da mulher guerreira ou amazona, o da feiticeira e o da louca. A suspeita de que as origens da personagem se associam e desvelam através de arquétipos primordiais, que a definem e contribuem para a explicitação/clarificação do seu destino, conduziu a presente análise do texto. A partir da explicitação dos referidos arquétipos foram estabelecidas relações com outras personagens de Maria Velho da Costa, nas quais estes se verificam. São várias as personagens femininas de Maria Velho da Costa que erram pelos lugares marginais da fantasia e da loucura, mas, no entanto, a actualização do arquétipo da louca, cuja primeira representante na obra desta Autora é Maina, toma a forma flagrante em certos casos particulares analisados no segundo capítulo “Configurações da loucura”. No terceiro capítulo desta segunda parte, acrescenta-se ao *corpus* já estudado o romance *Casas Pardas* e procede-

³⁵⁸ Maria Velho da Costa, *Maina Mendes*. (1ª ed. 1969), Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2001.

se a uma análise dos relacionamentos materno e paterno filiais complexos emergentes nos romances de Maria Velho da Costa e Teolinda Gersão. Os afectos difíceis geram, por sua vez, personagens femininas complexas, protagonizadas por filhas dotadas de comportamentos singulares que as tornam únicas e afastadas de padrões de “normalidade”, sendo assim reiteradas filiações marginais.

1. *Heranças outras de Maina*

Considerando-se o título do primeiro romance de Maria Velho da Costa, *Maina Mendes*, poder-se-á, de um modo imediato, classificá-lo como um romance de personagem. O facto de que um romance seja construído em torno de uma personalidade da qual emana uma tal aura, suscitou a indagação e análise dos arquétipos que a habitam e alimentam. Assim se justifica a escolha de prestar uma atenção mais detalhada a Maina, em detrimento de outras personagens de Maria Velho da Costa. E se a diegese da primeira parte, “A Mudez”, ao centrar-se sobre Maina, se adequa perfeitamente à classificação de romance de personagem, a segunda parte, “O Varão”, apesar de se resumir na psicanálise levada a cabo pelo seu filho (Fernando), utiliza a encenação da palavra, do discurso, como estratégia cujo objectivo continua a ser o de desvendar e perpetuar paradoxalmente o mistério de Maina. Pois o sentido que Fernando procura encontrar no consultório do psicanalista passa, necessariamente, pela compreensão da sua relação com a entidade maternal, mantendo-se filho de “mãe incógnita” (MM, 145). A terceira parte, “Vaga”, concentra na última sub-parte, de forma circular, a imagem de Maina tal como é dada no início do romance, à janela, à beira das cidades marítimas. (MM, 240). No âmbito de uma tipologia do romance este também se poderia classificar de *Bildungsroman*³⁵⁹, na medida em que segue o processo de formação de Maina, com especial incidência nas cinco primeiras sub-partes dedicadas à infância e ao acontecimento fundador da personagem que determinará a sua vida. Mas também o processo de formação de seu filho Fernando é narrado através da sua própria voz retrospectiva e analítica, focalizando os momentos fundamentais e determinantes da infância, adolescência e idade adulta.

³⁵⁹ Estela Couto Berger dedicou o primeiro capítulo da sua tese, *A Audácia da Diferença*, à leitura da obra de Maria Velho da Costa, sob a perspectiva do romance de formação. Estela Couto Berger, *A Audácia da Diferença: Percursos femininos na ficção de Maria Velho da Costa*. Faro, Universidade do Algarve, 1998.

1.1. O espaço onírico e histórico de Maina

O projecto fundamental de Maina, ao consistir exclusivamente na preparação da sua fuga, a partida com Hortelinda da casa paterna, tornando assim real a *persistência maior em ir-se ou acabar o em torno* (MM, 23), prende-se directamente à temática do espaço. A importância desta empresa merece a primeira verbalização intimista da personagem sob a forma de discurso directo, sendo a sua intenção anunciada no espaço doméstico por si privilegiado, a cozinha, domínio seu e da sua criada querida: – *Havemos de ir embora, minha rosa velha.* (MM, 69)

O espaço onírico de Maina coincide com o da História lusa, situando-se entre o lugar das suas origens, *a península que ainda não tinha nome* (MM, 32), e o horizonte do seu desejo, o Oriente, a *Índia* dos seus lútares: *‘Havemos de ir à Índia Hortelinda, eu faço contigo os comeres e tu fazes comigo os lútares’.* (MM, 83) Este desejo de Maina de se radicar na Índia, pode ser interpretado como um *topos* fundamental da História do povo português. À Índia, encontra-se inevitavelmente associado o *mar*, símbolo de abertura, de fuga e de viagem. Importante será assinalar que a referência à Índia surge numa sub-parte altamente dramatizada na qual não se pode deixar de ler uma intertextualidade com Gil Vicente e a sua dramaturgia³⁶⁰ evocadora desse Oriente que, na sua época, fazia parte do espaço português. Verificar-se-á assim um paralelismo entre o espaço onírico e de desejo, sonhado por Maina, e o espaço histórico português, glorificado e veiculado pelas instituições culturais.

Numa longa fala de Fernando, dedicada a uma certa idiossincrasia nacional, a presença do mar, ícone da História do povo português é de novo inevitável. O mar não só é referido no discurso, como reificado pela sua proximidade física do sujeito enunciador (MM, 146) que é por este elemento inspirado no seu discorrer identitário. Neste discurso, são evocados *topoi* do ser português, a partida e a saudade, sentimento paradoxal que decorre do facto de partir, mas também do de ficar:

³⁶⁰ Cf. III Parte § 1.1.5. “*O Diário*” • “Miscigenação de géneros”, p. 490.

(...) esta vocação de carpidores que logo nos toma quando não estamos em partida. Creio mesmo que a saudade é amargor de paragem, não de distância. E isso me bateu ontem, de novo, cada vez mais certamente, no cais de Alcântara com as gaivotas adormentadas como pequenos patos, quietas no baloiço das águas, (MM, 146)

O espaço do desejo de Maina, anacronicamente configurado no passado e num Oriente longínquo fruto de matizes históricas, é também evocado no discurso de Fernando que não deixa de ser nostálgico relativamente às grandes empreitadas do povo português: *Onde era afoiteza de alargar as vistas e ir com elas por onde o espaço de água era amplo, apenas vai ficando a urgência de mascar os torrões apanhados na grande ida que jamais o é.* (MM, 147)

Esta preocupação com a identidade portuguesa relembra Fernando Pessoa e o seu elogio do povo luso no poema *Mensagem*³⁶¹. Aliás, Maria Velho da Costa afirma, numa entrevista concedida a Luísa Costa Gomes, que a personagem de Fernando é inspirada no poeta homónimo: “Chama-se Fernando, aliás, por causa da minha briga existencial com o Fernando Pessoa, por uma espécie de falta de tonicidade, excepto mental.”³⁶²

O interesse da Autora por temas que contribuem para a configuração de um imaginário português baseado no seu passado, revela-se na referência a figuras históricas, mitificadas também através do tratamento literário efectuado pelo Autor de *Mensagem*. As figuras históricas podem tornar-se mais ou menos míticas em função de um trabalho de transformação, operado pela imaginação colectiva, do material histórico/real num domínio grandioso e simplificado, significativo e sagrado do mito. “Des représentations mythiques viennent flanquer la représentation d’un personnage historique.”, afirma Pierre Brunel³⁶³. Neste processo, a função desempenhada pela produção literária é fundamental para a fixação

³⁶¹ A admiração da Autora por esta obra é reiterada na sua frequente citação que pode de novo ser verificada n’*O Livro do Meio*.

³⁶² Entrevista de Luísa Costa Gomes, “Maria Velho da Costa: A Maina volta a atacar”, in *Ler*. Nº 23, Verão 1993, p. 54.

³⁶³ “Il en va ainsi (...) pour César, pour Jeanne d’Arc, pour Napoléon ou Hitler. Un autre magnifique domaine s’ouvre, là encore pour le comparatiste (...). La méthode historique retrouve certains de ses droits puisque, même si elle est difficile, la confrontation s’impose entre les textes littéraires et les témoignages de la chronique. L’approche structurale ne perd pas ses droits pour autant. Il s’agit en effet de découvrir des constantes, qui sont généralement des idées-forces ou des formes d’idéal dans la pensée collective : la nécessaire chasteté de l’héroïne, l’inévitable cruauté du despote, la collusion du génie ou de la folie.” Pierre Brunel, *Mythocritique : Théorie et parcours*. Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p. 35.

da figura mítica. Sobre a passagem da esfera da História ao Mito, Nicole Ferrier-Caverrivière explicita a questão nos seguintes termos:

“Ni l’histoire ni le réel ne sont eux-mêmes mythiques. Ils peuvent cependant le devenir si, entre autres, un mystère insondable les pénètre, s’ils cessent d’être lisibles, d’évoluer avec logique. Lorsqu’un événement historique ou l’attitude d’un grand personnage apparaît en rupture avec la trame du temps ou la normalité des comportements humains lorsqu’une zone d’ombre et d’incompréhension les envahit tout d’un coup et les fait échapper aux prises de la science et de la pure intelligence, (...) trouve naturellement le moyen d’imposer ses amplifications.”³⁶⁴

Sem ignorar o debate intrínseco aos estudos literários comparados em torno da terminologia referente a mito, mito literário, temas, motivos e arquétipos, do qual é testemunho o capítulo “L’étude des mythes en littérature comparée”, de Pierre Brunel, arrisca-se neste estudo a atitude que pode ser tomada por presunçosa ou terrorista, sugerida pelo mesmo Autor, de considerar toda a terminologia justificada, na medida em que é um instrumento de “arpentage” (agrimensura) e de comunicação³⁶⁵. Pierre Brunel inicia a sua teorização sobre o mito referindo a tese de André Jolles (1874-1946), segundo a qual o mito é abordado como uma “forma simples” anterior à linguagem escrita, mas é “atualizado” por esta e pelo texto literário³⁶⁶.

Na senda de Fernando Pessoa, Maria Velho da Costa contribui para a mitificação de certas personagens da História de Portugal, quando as evoca envoltas num mistério insondável ou enquanto sujeitos de acções extraordinárias, condições *sine qua non* da passagem da esfera da História ao Mito. Encontram-se em *Maina Mendes* as figuras históricas erigidas, nos seguintes títulos dos poemas que integram a *Mensagem*³⁶⁷: *Viriato* (19)/(129), *D. Afonso Henriques* (24)/(189), *D. Tareja/D. Teresa* (21)/(189), *D. Philippa de Lencastre/D. Filipa* (27)/(189), *D. João o Segundo/D. João II* (44)/(199), *Ascensão de Vasco da Gama/Vasco da Gama* (62)/(204) e *Epitaphio de Bartholomeu Dias/Bartolomeu Dias* (58)/(199, 204). *D. Sebastião/D. Sebastião* (75)/(213). No seu estudo sobre *Maina Mendes*³⁶⁸, Isabel Allegro de Magalhães também estabelece um paralelismo entre a

³⁶⁴ Nicole Ferrier-Caverrivière, “Figures Historiques et Figures Mythiques”, in *Dictionnaire des Mythes Littéraires*. Pierre Brunel (org.), Paris, Éditions du Rocher, Jean Paul Bertrand Éditeur, 1988, p. 604.

³⁶⁵ Cf. Pierre Brunel, *Mythocritique*, *op. cit.*, p. 35.

³⁶⁶ *Ibidem*, p. 13.

³⁶⁷ Fernando Pessoa, *Obras Completas: Mensagem*. vol. 5, 3.ª edição, Colecção Poesia, Lisboa, Editorial Ática, 1945.

³⁶⁸ Estudo que integra a obra intitulada *O Tempo das Mulheres*, *op. cit.*, p. 259-288.

personagem de Fernando e o pseudónimo Álvaro de Campos, a propósito desse tema tão português da partida que no caso de ambos é adiada; e acrescenta: “Relevante parece ser o pormenor de esta personagem ter o nome de *Fernando* (como Fernando Pessoa), ter estudado engenharia em Inglaterra (como Álvaro de Campos), e ainda, tal como Mário de Sá-Carneiro, cedo ter posto termo à vida, dizendo da sua vida ao psicanalista quase o mesmo que Sá-Carneiro dissera a Fernando Pessoa em cartas várias antes de morrer”³⁶⁹. O paralelismo com Álvaro de Campos é sublinhado através da epígrafe do heterónimo que introduz a quarta sub-parte da segunda parte deste romance, no qual consta a tirada reflexiva de Fernando sobre o ser português.

O destino do povo português que só se compraz na expectativa da partida e que logo se torna *carpidor* quando esta não se vislumbra no seu horizonte de espera, como o constata Fernando: *que reles somos quando não temos para onde ir* (MM, 146), funde-se a dada altura com o das *hordas sem castas migrantes*, das quais Maina é oriunda, *que, ao tombar quase vermelho da noite aguardaram na praia do gelo a ida para o jamais visto, preparando o mar alto e a carnagem*. (MM, 68) Em termos oníricos, a origem e o destino de Maina encontram-se reunidos no mesmo parágrafo, nos *menhires tácitos donde é vinda* (MM, 68) e no *mar*, símbolo da viagem para o *jamais visto* ansiado pela protagonista e verbalizado nesse plano de partida para a Índia com Hortelinda. No entanto, Maina não ultrapassará esse estado de espera, como o testemunha a última frase do livro. Poder-se-ia dizer que Maina vem de uma terra de fogo dirigindo-se para as *idades marítimas*, sendo esta a predominância dos elementos a que se assiste ao longo da narrativa. Sob a influência do fogo, símbolo das origens da civilização, no início da primeira parte, as personagens vão progressivamente sofrendo o domínio do elemento aquático, sob o qual é encerrado o romance. Sobre a polissemia do vocábulo que intitula a terceira parte do romance, “Vaga”, muita tinta correu lembrando os significados referentes ao adjetivo e ao nome. Maria Alzira Seixo salienta que a “Vaga”

“investe-se, além do mais, da plenitude homonímica que a impetuosidade das águas nela acorda, alusiva ao rio, ao mar e aos barcos que são ingrediente semântico basilar do texto (o marido de Maina tem um negócio de traineiras, têm uma casa na praia, há uma casa na cidade junto ao rio (...)) Mas a «vaga» de Maina toca também o campo semântico da alienação, ou pelo menos da indecibilidade, de um teor de vagueza, (...) A «vaga» de

³⁶⁹ Isabel Allegro de Magalhães, *O Tempo das Mulheres*, op. cit, p. 284.

Maina (...) embraia o conhecimento difuso de um lugar disperso e heteróclito (a rua, o rio, a cidade, a praia, o mar, na paisagem;”³⁷⁰

Por sua vez, Manuel Gusmão notou que a terceira parte de *Maina Mendes* partilha o mesmo título que o primeiro capítulo do romance seguinte da Autora, *Casas Pardas*, ao qual dedicou um magnífico prefácio³⁷¹. Poder-se-ia ainda justificar a escolha recorrente deste termo por Maria Velho da Costa em função da sua admiração assumida por Virginia Woolf, nomeadamente, pela obra que tem por título *As Vagas*³⁷². O que se salienta na última subparte é um espaço vago, inapreensível, como o aquático, no qual ficará *queda* a personagem que dá o título ao romance, também ela mais do que nunca inapreensível/incompreensível e vaga, apesar de *silenciosa e significativa para muito depois* (MM, 68). Maina, vinda de uma terra de fogo e aspirando a um lugar aquático, o da criação da vida na terra e o da gestação de cada ser humano, símbolo da fecundidade física encarnada pela sua neta Matilde, e da fecundidade artística literária, encarnada por Elisa, personagem que abre *Casas Pardas*. Maina personagem da “resistência” continua, na sua última morada à beira-rio, a ser interceptada por outros espaços de guerra e fogo, arquetípicos que lhe chegam pela televisão: *Estilhaços, explosões, brancas labaredas na face de vidro da caixa falante. (...) onde ardem os homens sem cabelo e sobem nos ares cinza-pálido os seus vapores, aeroplanos, ar cinza-negro, jorros de óleo negro* (MM, 239).

1.2. Arquétipos e figuras da História

A investigação dos arquétipos que alimentam a personagem de Maina é inspirada pelo discurso alusivo às suas origens que domina as três primeiras sub-partes do romance. A suspeita de que as origens da personagem se associam e desvelam através de arquétipos

³⁷⁰ Maria Alzira Seixo, “Desencaminhados (*Maina/Nuno*) sobre *A noite e o riso*, de Nuno Bragança e *Maina Mendes*, de Maria Velho da Costa”, in *Outros Erros: Ensaios de literatura*. Porto, Edições ASA, 2001, p. 190;198.

³⁷¹ Manuel Gusmão, “Casas Pardas – A arte da polifonia e o rigor da paixão: uma poética da individuação histórica”, in Maria Velho da Costa, *Casas Pardas*. Pref. 3ª ed., Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1996, p. 9-57.

³⁷² Em várias entrevistas, a Autora confessa a admiração que nutre por Virginia Woolf desde a adolescência, período em que lê *As Vagas*. Tendo ainda iniciado a preparação da tese de licenciatura, sob a orientação do Prof. Joaquim Monteiro-Grillo, intitulada “O tema da solidão em Virginia Woolf”, que não chega a apresentar. Cf. Cláudia Coutinho, “Cronologia”, in *Textos e Pretextos*. Vol. 3, Inverno 2003, p. 81.

primordiais, que a definem e contribuem para a explicitação/clarificação do seu destino, conduziu a presente análise do texto. A análise do(s) arquétipo(s) prende-se directamente à sua composição etimológica, *arché*, princípio, origem, começo e *typos*, tipo. Procura(m)-se assim o(s) modelo(s) original(ais) em que radicam as origens de Maina. O arquétipo surge, simultaneamente, como iluminador das origens e do destino de Maina. Como uma chave de leitura da personagem que a alimenta, habita e simultaneamente explica.

A personalidade de Maina é construída com base nos três arquétipos referidos, entendendo-se por arquétipo, uma imagem primordial, original, *a priori* que domina a actividade do espírito. Inspirado por Platão, Jung considera os arquétipos como imagens:

“*images*, schémas ou potentialités fonctionnelles héritées, pourrait-on dire, qui excluent d’autres possibilités, ou, tout au moins, leur imposent des limites étroites. C’est ce qui explique pourquoi même l’activité de l’esprit la plus libre qui soit, l’imagination, ne peut jamais errer à l’aventure (quoique le poète en ait l’impression) : elle reste liée à des possibilités préformées, *prototypes*, *archétypes* ou *images originelles*.”³⁷³

Em termos junguianos, os arquétipos, modelos arcaicos e primordiais integram o inconsciente colectivo. Na perspectiva do psiquiatra suíço, encontram-se em povos e indivíduos extremamente diferentes, sem influência mútua, os mesmos arquétipos que se manifestam como modelos originais de comportamentos comuns³⁷⁴ graças às imagens primordiais³⁷⁵, constituintes do inconsciente colectivo, no qual se enraízam os inconscientes individuais³⁷⁶. Os arquétipos e, por conseguinte, o inconsciente colectivo constituem-se

³⁷³ Carl-Gustav Jung, *Types psychologiques*, *op. cit.*, p. 297.

³⁷⁴ “Les contes des peuples les plus lointains dévoilent, par la ressemblance de leurs thèmes, cet assujettissement à certaines images primordiales. Même les images qui servent de base à des théories scientifiques se tiennent dans les mêmes limites.” *Ibidem*, p. 297.

³⁷⁵ “J’appelle *primordiale* toute image de caractère archaïque, autrement dit, qui présente une concordance remarquable avec des motifs mythologiques connus. Elle exprime alors, d’abord et surtout, des matériaux collectifs inconscients, en même temps qu’elle indique que la conscience dans son état momentané est moins personnelle que soumise à une influence collective.

Une image *personnelle* n’a ni caractère archaïque ni signification collective ; elle exprime des contenus personnels inconscients et une situation personnellement conditionnée du conscient.

L’image primordiale, que j’ai d’ailleurs appelée aussi «archétype», est au contraire toujours collective, c’est-à-dire commune au moins à tout un peuple ou à toute une époque. Fort probablement, les principaux motifs mythologiques se retrouvent chez toutes les races et à toutes les époques ; j’ai réussi à montrer l’existence de motifs de la mythologie grecque dans les rêves et les imaginations de nègres pur sang atteints d’aliénation mentale.” *Ibidem*, p. 434.

³⁷⁶ Se o universalismo junguiano provocar uma certa desconfiança, encontrar-se-á no discurso freudiano uma série de fantasmas universais que este autor sempre defendeu, particularmente o da castração, romance familiar, cena primitiva, etc. Cf. Philippe Sellier, “Qu’est-ce qu’un mythe littéraire ?”, in *Littérature*. N° 55, Oct. 1984, p. 112-126.

como uma reserva espiritual, herança filogenética³⁷⁷, da qual se extrai, mais involuntariamente do que lucidamente, os sonhos, os delírios, os mitos, em suma, o alimento da literatura e, neste caso específico, o da personagem de Maina.

Ao nutrir uma relação extremamente próxima com a de mito na medida em que constitui a sua matéria, a noção de arquétipo dá origem a figuras míticas como as Amazonas ou as Feiticeiras. Mitos que se constituem como pulsões vindas do fundo do inconsciente colectivo. É o arquétipo que permite a configuração do mito. Se a Amazona é uma figura absolutamente imaginária, o mesmo já não acontece com a feiticeira, a louca ou com certas personagens históricas evocadas em *Maina Mendes*, tendo todas estas uma âncora no real. A feiticeira constitui-se como mito depois de existir como ser humano suspeito e perseguido. No entanto, a elevação ou fixação desta imagem no plano mítico, assim como a da louca e de certas figuras históricas, resulta de um conjunto de sonhos e expectativas residentes no inconsciente colectivo que encontram nessas imagens a possibilidade de se cristalizarem. O mito permite a cristalização do arquétipo, sendo o presente estudo conduzido por estas duas noções intrínsecas. Apesar de acordada uma preferência à noção de arquétipo relativamente à de mito, procede-se por vezes a uma utilização indiferenciada dos dois termos, pelo facto de o mito, numa linha junguiana, poder também concentrar em si uma imagem capaz de exprimir dinamicamente um elemento ou um conflito da psicologia colectiva³⁷⁸.

Denis de Rougemont propõe nas primeiras páginas de *O Amor e o Ocidente* a seguinte definição de mito:

“Un mythe est une histoire, une fable symbolique, simple et frappante, résumant un nombre infini de situations plus ou moins analogues. Le mythe permet de saisir d’un seul coup d’oeil certains types de relations constantes, et de les dégager du fouillis des apparences quotidiennes.”³⁷⁹

No seu artigo intitulado “Qu’est-ce qu’un mythe littéraire ?”, Philippe Sellier afirma absolutamente o contrário, salientando a distinção entre mito e emblema:

³⁷⁷ Jung acredita na transmissão hereditária dos arquétipos, uma vez que condensam a experiência da alma primitiva e figuram nas mitologias e sonhos: “Depuis des temps très lointains, on appelle la façon innée d’agir : *instinct* ; pour le mode d’appréhension psychique de l’objet, j’ai proposé le nom *archétype*. (...) j’entends par ce terme ce qu’autrefois j’avais nommé « image primordiale ».” Carl-Gustav Jung, *Types psychologiques*, op. cit., p. 370.

³⁷⁸ Cf. André Dabezies, “Des Mythes Primitifs aux Mythes Littéraires”, in *Dictionnaire des mythes littéraires*. Pierre Brunel (org.), Paris, Éditions du Rocher, Jean Paul Bertrand Éditeur, 1988, p. 1179.

³⁷⁹ Denis de Rougemont, *L’Amour et l’occident*. Paris, 10/18, Union Générale d’Éditions, Librairie Plon, 1972, p. 19.

“le mythe littéraire implique non seulement un héros, mais une situation complexe, de type dramatique, où le héros se trouve pris. Si la situation est trop simple, réduite à un épisode, on en reste à l’emblème ; si elle est trop chargée, la structure se dégrade en sérialité. Le mythe littéraire se distingue aussi bien des *rhapsodies* (*l’Odyssée*) que des *emblèmes* ou des *adages* mythologiques.”³⁸⁰

A partir da terminologia de Philippe Sellier, será mais no sentido de adágio que, neste estudo, a Amazona, a Feiticeira e a Louca são evocadas. As alusões às origens primordiais de Maina são indiciadas desde o primeiro fragmento da primeira sub-parte do romance, seguindo-se ao longo das duas sub-partes seguintes. O espaço-tempo de Maina não é aquele onde a realidade a situa. A personagem está deslocada, exilada do seu meio onírico, sentindo-se à margem no ambiente naturalista lisboeta do séc. XIX. A casa paterna e, mais especificamente, a cama da mãe, onde provavelmente dados os costumes da época teria nascido e que é alvo de atenção na primeira sub-parte, não lhe convêm, sendo caracterizados como *espaços curtos*, nitidamente opostos a outros exteriores de larga extensão, referidos nas sub-partes seguintes, impregnadas de uma natureza como bem o indicia o *loureiro* de que é feito o *berço* (MM, 43) da sua origem onírica. Assim, desde o primeiro fragmento é determinada a impossibilidade de uma realização afectiva e amorosa em tal espaço-tempo tão distanciado daquele que lhe convém. O destino afectivo de Maina encontra-se condenado desde o início do romance, nesse espaço limitado que é o meio português burguês de finais do séc. XIX e início do séc. XX:

Apenas Maina Mendes jamais seria amante em espaços curtos, nos climas sóbrios dos tempos e da zona de gentes em que nascera, criatura demasiado habitada por heranças outras, tenaz na ímpia solidão e avessa à domesticidade. (MM, 24)

Se a primeira alusão às suas origens sublinha apenas a sua alteridade, através das heranças outras, essas vão-se precisando, ao longo da narrativa, como sendo de carácter medievo e mesmo mais ancestral. Logo na sub-parte seguinte é referida a sobrevivência de Maina às armas do tempo de uma península sem nome, na qual a casa era a furna cantábrica, e o fascínio exercido pelas fogueiras do início. Uma resistência ao poder patriarcal através da renitência à domesticação³⁸¹ é anunciada desde a primeira sub-parte:

³⁸⁰ Philippe Sellier, “Qu’est-ce qu’un mythe littéraire ?”, in *Littérature*. N.º 55, Oct. 1985, p. 124.

³⁸¹ Segundo Maria Graciete Besse, são três as principais formas de domínio patriarcal sobre a mulher e a domesticação é uma delas: “O estatuto da mulher no pensamento patriarcal foi sempre definido pela

Maina Mendes vem sobreviva (...) da furna cantábrica e da mão de felpas, do olho pisco e cru na apaixonada desconfiança às fogueiras do início, da seriedade sem lhanza e intacta na península que ainda não tinha nome, do brutal desrespeito por tudo o que não é elementar e inteiro. (MM, 32)

Ainda sob o domínio ígneo e na mesma sub-parte, uma nova referência precisa as origens primordiais de Maina num ambiente medievo. O seu delírio, depois da bofetada da mãe, termina numa paisagem primitiva que tanto pode sugerir os despojos de um campo de batalha ou os de uma fogueira inquisitorial, na qual domina uma natureza devastada pelo fogo do qual o fumo é vestígio (MM, 35). É a atracção pelo fogo nesse espaço doméstico que lhe é consagrado, a cozinha, que permite a reminiscência das vidas precedentes de Maina, em circunstâncias rudes e difíceis como as guerras e os habitáculos primitivos dos quais *vem sobreviva*, sendo assim aberto o caminho para a denúncia das *ressurreições que nomear não pode* (MM, 41), sobre as quais é interdito falar e que lhe conferem uma aura mágica e sobrenatural. A co-habitação com o fogo é o lugar da felicidade de Maina, o que reitera as reminiscência de um tempo primeiro e originário, no qual a proximidade deste elemento era vital. Através do seu fogo ancestral, a cozinha é para Maina, o centro do mundo no qual celebra a sua cumplicidade com Hortelinda:

Assim é o contentamento de Maina Mendes. Nada na casa se concerta tanto com os seus humores habituais como os crepitares e fumegares e derrocadas hostis da lenha, as frituras e águas ferventes, as muitas bocas de apelo do fogão negro. (MM, 31)

A epígrafe da *Ode ao Fogo*, de Pablo Neruda, indica claramente o conteúdo da segunda sub-parte (da Parte I) que introduz, na qual é cantado o encanto deste elemento na divisão primordial da casa, a cozinha, a primeira a ser referida duas vezes no texto, sendo descrita como o centro do mundo de Maina, o lugar de sua eleição, para o qual dirige o *pé risonho de saltitar corredores* (MM, 23). É nesse espaço que será celebrada a cumplicidade com Hortelinda e inaugurada a sua mudez, expressão de uma recusa agressiva de uma ordem que não é a sua. A epígrafe de Pablo Neruda não deixa também de fazer referência à mudez objectivada na negação da palavra, que se torna assim *morta e fria* para Maina:

“Las palabras son muertas
 junto a tu rayo amarillo,
 junto a tu cola roja,
 Junto a tus crines de luz amaranto,
 son frías las palabras.”

O fogo, elemento que anima Maina, é associado aos primórdios da civilização, às guerras e às acções diabólicas: *num grande urro último, passar voando para um campo tisonado e sem ninguém onde o céu está de fumo e o cheiro de queimada*. (MM, 35) Este voo é possibilitado a Maina graças a uma cavalgada de guerreira ou feiticeira. A associação do grito de revolta de Maina, *nunca mais, nunca mais* (MM, 35), ao campo queimado, sugere uma regeneração pelo fogo que marca uma nova era, um novo tempo, à imagem das regenerações diluvianas operadas pelo elemento que se opõe ao fogo, o aquático. A nova era, representada por Maina, mais não é do que uma manifestação de um feminismo que rejeita a castração imposta por uma ordem social masculina. Mas é na terceira sub-parte que as origens de Maina assumem de facto uma configuração mais precisa através do relato do sonho do seu nascimento imaginário, o qual lhe atribui uma origem medieva, como a das feiticeiras leitoras de *linhas de mão* (MM, 43) que habitam em castros, convivendo com cavaleiros, mastins, ratas e salamandras³⁸², esse animal tão ligado à simbólica do fogo:

Maina Mendes dorme, (...) Está contando, e seriamente a escutam que nasceu num castro esboroadado e negro e que na alba desse dia, os cavaleiros eram em poisio e os troços da ponte levadiça boiavam pejadados de salamandras sobre o fosso varrido do temporal. (MM, 43)

É assim, num crescendo de precisão, que nas três primeiras sub-partes se vão definindo dois dos arquétipos femininos, nos quais repousa a personagem de Maina. Interessa sublinhar que a identificação dos arquétipos está intimamente dependente da localização espaço-temporal das origens oníricas da personagem, denunciada num léxico medievo datado: *castro, ponte levadiça, cavaleiros em poisio*.

Todo o campo lexical da última citação e do parágrafo que se lhe segue no romance remete para uma mulher medieval, que cresce sob a influência da feitiçaria e da batalha. No

³⁸² Identificada com o fogo por neste ser capaz de viver sem se consumir e deste sendo uma representação viva, a salamandra enquanto ícone medieval, simboliza o justo que não perde a paz de espírito no meio das atribulações, podendo representar Maina que é denominada por Herminio como A Justa. Cf. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles, op. cit.* p. 842.

seu prefácio a *Maina Mendes*³⁸³, ao referir a figura de *Joana d’Arc* (MM, 9), Eduardo Lourenço inspira-se provavelmente no modelo da mulher guerreira (frequentemente portador do modelo da feiticeira e da louca) que Maina parece albergar em si, como o indiciam as alusões à *padeira Brites, ao covil de guerreira menina* (MM, 61) e aos *lutaes* que ambiciona levar a cabo com Hortelinda (MM, 83). Note-se que Joana d’Arc é um híbrido, um mutante, entre a figura histórica e a mítica, figura gloriosa à qual se ligam acontecimentos reais e semi-fabulosos, como a todas as heroínas fálicas, mulheres-viris, nomeadas por Maina ou a ela associadas. É a própria Autora que, numa entrevista, atribui o adjectivo fálico a estas personagens histórico/míticas femininas: “As padeiras, as Madonas, a Dona Teresa, as Magalonas, figuras femininas fálicas.”³⁸⁴

Às quais se pode associar ainda a de Salomé que, apesar de ser evocada por Fernando na referência ao quadro de Lucas Cranach presente no Museu Nacional de Arte Antiga (MM, 213), contribui para a constituição de um universo feminino fálico³⁸⁵.

Uma das condições para que uma figura ou acontecimento históricos adquiram matizes míticos, resulta da ruptura com a normalidade dos comportamentos humanos. Como

³⁸³ Prefácio que será publicado pela primeira vez na 2.ª edição de *Maina Mendes*. Lisboa, Moraes Editores, 1977.

³⁸⁴ Entrevista de Luísa Costa Gomes, *op. cit.*, p. 56.

³⁸⁵ *A Salomé de Lucas Cranach e o retrato do Jovem Fidalgo Desconhecido que faz contrapeso aos sinais de degenerescência do jovem D. Sebastião* (MM, 213). Estas obras de arte serão de novo descritas em *Missa in Albis* cumprindo a mesma sequência, num capítulo consagrado à visita de Sara e Simão ao Museu das Janelas Verdes, no qual são celebrados entre outras essas três obras de arte que fazem parte da colecção permanente deste museu: *O alongado braço de Salomé sustenta num declive inverosímil o prato de estanho onde está a cabeça agónica, e para diante do fidalgo desconhecido, a cabeça altaneira na golinha folhada. Ao lado está D. Sebastião, ruço, igualmente menino e com a mão nos copos da lâmina que acaso depois foi a que se perdeu com ele. Sara diz, ‘És tu’. Simão não sabe a qual deles ela se refere e prescruta as duas faces e, na sua inocência da arte de pintar, elas o prescrutam a ele e o vão seguindo do umbral das telas, severo o mancebo anónimo, [Desconhecido] ausente o rei-menino [D. Sebastião]* (MA, 103). Há detalhes marcantes como a gola rendada do Jovem Fidalgo Desconhecido, o braço longo de Salomé, e a cabeça de S. João, aos quais a Autora presta homenagem nos dois romances, apesar de vinte anos passados entre a escrita de cada um. Nos dois casos trata-se da semelhança de uma personagem, aos olhos de outra, com as figuras retratadas nos quadros. Em *Missa in Albis*, Sara desencadeia a comparação do Jovem Fidalgo Desconhecido com o jovem D. Sebastião, sob o olhar de Simão que segunda ela se lhes assemelha; em *Maina Mendes* é Fernando que descreve a sua filha comparando-a com a Salomé de Lucas Cranach e o retrato do Jovem Fidalgo Desconhecido: *Pois minha filha situa-se ali entre os negros dum, do fidalgo pálido e severo por jovem fidalgo, mas não estúpido ao ponto de lhe sair a cabeça com total acerto do gibão e das rendas, e a inequívoca inocência e até jactancioso alheamento de Salomé no seu barrete de veludo altaneiro, bellissima carnação de fruto, luminosidade serena dos olhos, no gosto da zibelina que bem poderia ser estamenha, tal a quase ruralidade da feição carnuda, no gesto do braço demasiado longo que, inadvertidamente, oh tão inadvertidamente, sustenta a cabeça do santo em bandeja, máscara acabada em natureza morta.* (MM, 213). Em *Missa in Albis* será ainda acrescentado um comentário a propósito da primeira das três telas: *a Salomé de Cranach com a maldade descendo na manga, o rostinho ileso com olhos agatados.* (MA, 105) que a aproxima da zibelina referida em *Maina Mendes*.

o explica Nicole Ferrier-Caverrivière³⁸⁶, a morte da figura histórica representa frequentemente um momento privilegiado para a eclosão do mito: “Empreinte de mystère, favorable à l’indicible, à l’inexplicable et au sacré, la mort crée donc un contexte où le mythe peut naturellement se former.”³⁸⁷ Todos estes modelos femininos, à imagem de Joana d’Arc, participam das mesmas características, de acordo com a indicação de Fernando: *Todas tinham morte violenta e vida casta* (MM, 189) e suas experiências/vivências contavam episódios de *armaria*. Quase todas pertencem à Idade Média e representam a atenção que Maina dedica aos *interesses de mulher*, assumindo assim uma vertente feminista que se preocupa com a causa das mulheres. São citadas D. Teresa, D. Inês, D. Filipa, Deuladeu Martins e a padeira de Aljubarrota, sendo esta última referida três vezes, uma primeira como padeira de Brites (MM, 61) e, as duas seguintes, simplesmente como padeira (MM, 189, 239). O fascínio por estas personagens associa-se a um apetite de justiça e inteireza que leva Maina a inventar uma nova História, na qual as mulheres assumem um protagonismo que sempre lhes foi interdito:

Não eram histórias e antes história. Uma história feita de episódios curtos, com muitos termos da armaria medieval e curiosamente movida por interesses de mulher. D. Afonso jamais guerreara com D. Teresa, D. Inês morria em terras de África, D. Filipa ofertava aos filhos armas suas. Mas logo o mais fantástico se acendia a propósito da Deuladeu Martins e da padeira. (MM, 189)

Compreende-se que o *mais fantástico* possa surgir a propósito das personagens de Deuladeu Martins e da padeira, uma vez que os seus feitos histórico-fantásticos foram submetidos à mitificação da mulher guerreira. Estas duas mulheres são transformadas em figuras lendárias, através das respectivas contribuições para a derrota do inimigo da nação, configurado em ambos os casos no invasor castelhano. A primeira, graças à sua inteligência estratégica, ao lançar pães para o exterior das muralhas induz o inimigo a acreditar na prosperidade reinante dentro de portas, levando-o a levantar o cerco da cidade de Monção (1365), a segunda, ao matar sozinha e de uma só vez sete castelhanos, na batalha de Aljubarrota (1385), ascende à categoria de heroína. *A morte violenta* que lhes concede Maina

³⁸⁶ Cf. p. 197.

³⁸⁷ Nicole Ferrier-Caverrivière, “Figures Historiques et Figures Mythiques”, *op. cit.*, p. 604.

contribui para a transformação em mito destas personagens, uma vez que é acentuado o seu carácter de mistério ininteligível, no sentido salientado por Nicole Ferrier-Caverrivière:

“un geste, un cri, une attitude, pour être ultimes, peuvent non seulement acquérir aisément une valeur paradigmatique, mais apparaître si insaisissables qu’aucune explication ne parvient raisonnablement à en épuiser le secret; ils interrogent avec tant de force, ils appellent tant d’interprétations que l’histoire trop aisément codifiable laisse la place au mythe.”³⁸⁸

O facto de tal reconstituição da História, contada por Maina, se basear em episódios curtos confere uma dimensão mítica a esses acontecimentos protagonizados por heroínas, de acordo com uma parte da já referida definição do mito de Denis de Rougemont: “Un mythe est une histoire, une fable symbolique, simple et frappante”³⁸⁹.

Essas figuras históricas femininas reinventadas por Maina distinguem-se pelo seu desempenho de justiça, servindo de modelo para a protagonista designada por Hermínio, na sua dedicatória de pendor surrealista, com o seu quê de absurdo, como *Maina a Justa* (MM, 161). É ainda na voz de seu noivo Henrique que tal característica da protagonista é salientada: *Vem, minha pomba justiceira*, (MM, 92).

Uma outra personagem mítica da História de Portugal, não feminina mas que constitui um modelo de justiça, resistência e combate é a figura de Viriato. O guerreiro torna-se mítico porque magnificado, como outras figuras históricas evocadas em *Maina Mendes*, nas epopeias nacionais, *Os Lusíadas* e *Mensagem*. Através da contribuição destas epopeias, os mitos político-heróicos concretizam-se no cumprimento do arquétipo do super-homem/herói predestinado a enfrentar todo o tipo de provas (monstros, inimigos numerosos) e prometido, apesar da morte, à apoteose. Ao ser decifrado no cabo de madeira da pequena faca que a mãe oferece ao filho num dos aniversários da sua adolescência, o herói Viriato encarna o exemplo a seguir segundo o desejo de Maina. Tal presente e a respectiva representação do guerreiro são interpretados como *um preparativo de combate* (MM, 128). Assim, a vontade de fazer de Fernando um herói pode ser lida como uma consequência da vertente bélica de Maina, projectada no seu progénito como um ideal.

³⁸⁸ *Ibidem*, p. 604.

³⁸⁹ Denis de Rougemont, *L’Amour et l’Occident*, *op. cit.*, p. 19.

A evocação de todas estas personagens históricas, desenha a figuração de um nacionalismo romântico que será mais tarde renunciado pela Autora³⁹⁰, quando denuncia “a mistificação da história de Portugal como uma história heróica, mas que Maina associa a figuras femininas”³⁹¹. Neste romance, também se identificam indícios de denúncia da mistificação da História veiculada por mecanismos de propaganda como o sistema educativo. Através da redacção de Matilde, intitulada *Os Descobrimentos* (MM, 199), a Autora aponta para a glorificação dos conteúdos históricos apresentados no ensino primário do Estado Novo e critica simultaneamente esse empreendimento ideológico através da reconstrução irónica dos acontecimentos históricos, redigida pela criança. Relacionado com este tema, tendo como objectivo desmascarar a ideologia veiculada nos programas do ensino primário da referida época, constitui-se o trabalho de investigação posterior da Autora intitulado, *Ensino Primário e Ideologia*³⁹². Cumprindo o mesmo sentido de desmistificação da História, a personagem sinistra de Saul Mendes, elemento importante da polícia política do regime salazarista retratado em *Missa in Albis*, é apelidada de viriato (MA, 314), sendo nesse contexto salientado o desprezo pela designação que tomaram os combatentes portugueses aliados de Franco na guerra civil espanhola de 1936.

Encontram-se ainda duas referências a uma outra “guerreira”/ “heroína” do séc. XX, “La Pasionaria”. Na segunda parte, uma das poucas falas de Maina consiste em perguntar: *distintamente em espanhol (...) ‘Donde está Dolores?’* (MM, 195). Dolores Ibárruri, conhecida pelo seu nome de guerra “La Pasionaria”, é, para a sua geração (a mesma de Maina), um exemplo de emancipação feminina. Nascida ainda no séc. XIX, torna-se uma figura histórica importante, senhora de uma fala autónoma e soberana, notável oradora que transmitia entusiasmo pelas suas palavras de ordem a resistência republicana espanhola e que Maina muito provavelmente ouvia no seu rádio antigo, *no tempo da guerra de Espanha* (MM, 194). A simpatia de Maina por este ícone seu contemporâneo pode ser interpretada como símbolo de uma recusa que ultrapassa a luta contra as forças reaccionárias franquistas

³⁹⁰ A apologia da violência, do ruralismo e do nacionalismo românticos presentes em *Maina Mendes* serão frequentemente rejeitados pela Autora. Cf. As entrevistas de Luísa Costa Gomes a Maria Velho da Costa, “A Maina volta a atacar”, *op. cit.*, p. 55 e de Clara Ferreira Alves a Maria Velho da Costa, “Maria Velho da Costa: *Ite, Missa est?*”, in *Expresso-Revista*. Lisboa, 09.07.1988, p. 61.

³⁹¹ Luísa Costa Gomes, “A Maina volta a atacar”, *op. cit.*, p. 56.

³⁹² Maria Velho da Costa, *Ensino Primário e Ideologia*. Lisboa, Ed. Seara Nova, 1975.

e que se realiza mais amplamente como resistência a uma ordem patriarcal que a heroína também contesta e recusa, mas em silêncio. A segunda referência surge na sub-parte final, evocada eventualmente pela memória de Maina que passa em revista os momentos fundamentais da sua vida, nessa proximidade do fim, já durante a década de 60³⁹³.

Também Matilde, enquanto única herdeira destas *heranças outras* que lhe são veiculadas pela avó, não só cumpre o desejo que esta manifestava de partir viajando entre Londres, La Paz e São Paulo, como também se revela mulher-guerreira ao vivenciar uma experiência que a coloca à prova, no que poderia ser uma guerrilha na Bolívia (MM, 181), cumprindo também o destino do seu nome que significa guerreira que combate com energia. A origem etimológica deste nome germânico integra *Maht* que significa força e *hild* que significa combate³⁹⁴. No sonho de Matilde, há ainda referência à cidade de Barcelona, onde teve lugar o célebre discurso de despedida de Dolores Ibárruri às Brigadas Internacionais, podendo esta cidade simbolizar o fim da luta identitária de Matilde, pronta para regressar a casa. Todas estas personagens e figuras históricas se aproximam do modelo da “guerreira”. E Maina? Como é que o seu perfil irreverente, o seu gosto pelos temas guerreiros e a sua castidade lhe conferem os arquétipos da Amazona e da Feiticeira?

1.2.1. A amazona

A componente guerreira de Maina confunde-se com a irreverência da personagem e manifesta-se numa luta de resistência contra os valores dominantes da época. As suas armas são a mudez e a recusa da aceitação de um destino de submissão. A sua caracterização psicológica, desenvolvida nas primeiras páginas do livro, confirma um temperamento belicoso. A castidade, virtude que se verifica na deusa Artemisa a quem as amazonas guerreiras prestavam culto, afirma-se em Maina através da sua recusa de homem e na eleição de Hortelinda como sua única aliada e companheira de estrada. Verificar-se-á que Maina

³⁹³ Diante da televisão, Maina evoca provavelmente esta personagem pelo reconhecimento que lhe é conferido precisamente neste período. No exílio durante os anos 60, Dolores Ibárruri recebe a nacionalidade soviética e é doutorada *Honoris causa* pela Universidade de Moscovo. Recebe também o prémio Lenine para a Paz, em 1964 e o prémio da ordem Lenine, em 1965. A sua autobiografia intitulada *No pasarán!* é publicada em 1966. Depois de ter sido secretária geral do Partido Comunista Espanhol desde 1942, torna-se em 1960 presidente deste partido até à sua morte em 1989.

³⁹⁴ A explicação da escolha do nome dado pelo pai permanece uma incógnita: *Escolhi o nome de ‘pássaro e madeira’ que Hermínio mais amara, graça de ribeira saltadora, que o dizia.* (MM, 221)

valoriza a solidariedade feminina, em detrimento da relação heterossexual, no sentido de exemplificar uma conduta que tem por objectivo a emancipação da mulher do domínio dos afectos dependentes.

Verificam-se em Maina três aspectos do mito literário³⁹⁵ das Mulheres Viris no qual se incluem as Amazonas. Estas figuras revelam-se particularmente interessantes, uma vez que polarizam/evidenciam num corpo de mulher as apropriações e relacionamentos possíveis com a masculinidade. Os traços deste arquétipo que denunciam relações possíveis do feminino com o masculino enraizados, em termos junguianos, no inconsciente colectivo são o da **(1) mulher–masculina** (mulher-homem) que substitui ou se iguala ao homem, o da **(2) mulher-fatal** que seduz os homens, atraindo-os e subjugando-os e o da **(3) mulher-solitária** (sem homem).

A mulher–masculina. Maina afirma-se como uma menina que reivindica um comportamento masculino ao reproduzir o gesto do rapaz da rua, reclamando uma igualdade sexual que tem por objectivo levar a cabo os seus lutes, manifestando-se como depositária de querer e poderes que, sobretudo no período em que nasce e cresce, não seria de bom tom que os detivesse. Insubmissa às leis sociais que pautam o comportamento feminino desejado na sua época, habitada pelo *asco* e pela *ira*, *possessa de milenar protesto e sem palavra* (MM, 41), Maina cumpre assim um dos aspectos do arquétipo da Amazona. Assemelhando-se àquelas que para os Gregos representavam acima de tudo a transgressão brutal à lei³⁹⁶. Entre as múltiplas interpretações que a personagem de Maina sugere pode-se ler como ilustração de uma primeira fase do feminismo que reivindica a igualdade dos sexos, quando em menina imita o gesto do rapaz da rua. Ao pretender assumir um papel masculino, fazendo do homem seu igual, parece ter como modelo perfeito estas figuras mitológicas Mulheres-Homens, dito de outra forma, mulheres “anti-homens”, que procuram eliminar o

³⁹⁵ Um texto literário não é em si mesmo um mito, o que este pode eventualmente integrar são imagens míticas, concentrando em si uma fascinação mítica em determinadas circunstâncias, para um determinado público num período determinado: “Ainsi un simple «thème» littéraire prend un jour valeur mythique quand il vient à exprimer la constellation mentale dans laquelle un groupe social se reconnaît.” André Dabezies, *op. cit.*, p. 1180. Esta constelação mental pode também ser denominada arquétipo.

³⁹⁶ “elles ignoraient ce qui fait la qualité prééminente de la polis, mieux, elles transgressaient les lois. (...) Eschyle en faisait des dévoreuses de chair, et, pour presque tous les commentateurs, c’étaient des guerrières, combattant à cheval et tirant à l’arc : c’est pour pratiquer plus aisément cet exercice qu’elles se faisant brûler le sein droit, d’où leur nom : a-mazôn, sans sein.” Régis Boyer, “Les Femmes viriles”, in *Dictionnaire des mythes littéraires*, *op. cit.*, p. 600.

macho ou reduzi-lo a estados inofensivos ou subalternos³⁹⁷. Não consta que as Amazonas combatessem entre si ou afrontassem outros grupos femininos, exercendo sempre a sua pugnacidade contra os homens. Aproximam-na ainda destas figuras combativas femininas a familiaridade que Maina tem com as armas, notória quando oferece uma faca ao seu filho, quando maneja uma pistola do marido, no quarto azul do delírio que a conduz ao internamento ou ainda quando, em criança, imagina a agressão a Dália com uma tesoura, porque esta criada de quarto representa a mesquinhez e a traição da inteireza dos valores que para si importam: *apenas não gosta de Dália e de bom grado lhe crava na nuca tenra a tesoura que não tem nas mãos*. (MM, 41) Este objecto surge logo no início da narrativa, sendo um dos desenhados por Maina, na janela que a separa da vida, simbolizando o corte que lhe permitirá efectuar com esse espaço familiar, no qual se encontra enclausurada. Os outros desenhos são o barco que anuncia já a conseqüente partida desejada e o arco, brinquedo de rapazes, que revela a vontade da menina de desempenhar um papel que não o feminino, se bem lhe aprouver. A sua paixão pela guerra partilhada com as Amazonas é assim assumida na já referida intenção de com Hortelinda *fazer os lutares* (MM, 83).

A sub-parte dedicada ao relato das campanhas de África vividas por seu primo Ruy Pacheco, apesar de não conceder um protagonismo a Maina, pode eventualmente revelar, desta vez, o interesse da Autora por questões bélicas, herança possível de seu pai que era militar de carreira³⁹⁸, como é confessado pela mesma, numa entrevista concedida a uma outra reconhecida escritora portuguesa:

Luísa Costa Gomes – “Onde é que foste buscar esta precisão de detalhes na batalha de Magul e noutras passagens bélicas?”

M.V.C. – “Li. Em relação aos militares, não direi que é código genético, mas sou filha de militar e vivi em quartéis até aos dezasseis anos. Há todo um conjunto de referências

³⁹⁷ Cf. Régis Boyer, *op. cit.*, p. 601.

³⁹⁸ Facto dado a conhecer pela Autora ao dedicar-lhe, assim como a outros militares do domínio público, o texto intitulado “O adeus aos exércitos”:

*a meu pai
coronel na reserva
morto em 1970*

*ao general Vasco
ao major Otelo
ao soldado desconhecido*

Este texto integra a colectânea *Cravo* publicada em 1976. Maria Velho da Costa, “O adeus aos exércitos”, in *Cravo*. 2.ª edição, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1994, p. 165.

como o código militar, como serviço e código de honra e toda a mistificação da história de Portugal como uma história heróica, mas que Maina associa a figuras femininas.”³⁹⁹

A preocupação de veracidade, de pendor realista, imanente ao relato das campanhas de África é também declarada pela Autora numa resposta ao inquérito de Jacinto Baptista:

“– Preocupa-a a origem dos dados circunstanciais (históricos, científicos, etc.) convocados para a narração?”

M.V.C. – “Só uma vez me deu para ler as campanhas de África de 1885. Queria vê-las.”⁴⁰⁰

Maina determina o seu relacionamento com o mundo deixando antever a recusa das leis que o regem. A *ira* é assinalada num crescendo, desde a primeira página do livro, e será repetidamente sublinhada até à sua explosão na crise de revolta contra a mãe, sendo esta um símbolo do patriarcado que age de forma sub-reptícia através da passividade feminina, provocando o *asco* de Maina. A *ira* manifesta-se declaradamente na infância, na cena violenta contra a mãe e exprime uma profunda frustração, mesmo se Maina com a sua tenra idade é ainda nova para conter toda aquela que foi acumulada ao longo dos séculos pelas representantes do seu sexo: *E então, ao punho pequeno como nó de látigo, afluem represadas torrentes de ira antiga. (MM, 34)* A cólera, no mesmo campo semântico da ira, é uma virtude da qual Maina é herdeira. No entanto, para que a bofetada da mãe não seja interpretada como consequente de um sentimento semelhante, é imediatamente descrita com o peso que é *o da morte, não da cólera que é coisa santa e solta. (MM, 34)*. A ira e cólera de Maina podem ser associadas a um feminismo que encontra na luta o único meio de sobrevivência da mulher, um primeiro feminismo que se opõe ao representado pela sua nora Cecily, optimista, irreverente, mas menos colérico. Esta cólera feminina é também manifestada por Matilde confirmando assim a existência de um cordão que não se rompeu entre a avó e a neta. Matilde, de uma geração contestatária, a da Autora, fulgurante em feminismos, herda e exterioriza a ira, o que lhe permite escrever na carta ao pai *wrath is wrath (...)* *Wrath is wrath. (MM, 180)*. A ira que Maina é obrigada a interiorizar num *fero amuo*, manifesta-se na mudez e no estado que lhe dá direito a um internamento de cinco anos num hospital psiquiátrico, depois da morte de Hortelinda. Em contrapartida, Matilde integra uma geração de mulheres que podem realizar a sua herança colérica e guerreira (seja em

³⁹⁹ Luísa Costa Gomes, *op. cit.*, p. 56.

⁴⁰⁰ Entrevista de Jacinto Baptista, “O ofício de escever”, in *Diário de Lisboa*. 17 de Abril de 1975, p. 7.

movimentos de guerrilha ou em grupos terroristas, intenção que Maina confessava a Hortelinda nos seus *lutares* metafóricos). As convulsões de Maina poderão assim ser interpretadas como exteriorizações dessa ira acumulada contra as violências infligidas às mulheres e as frustrações daí decorrentes.

Se nos fragmentos consagrados à infância, os cinco primeiros, a ira é declarada e manifestada abertamente, sendo o ataque de “histeria” e a consequente mudez as suas expressões mais radicais, na passagem da adolescência para a idade adulta, Maina dissimula essa ira sob a forma de um grande rigor. Depois da mudez (que surge e desaparece graças aos respectivos sentimentos tumultuosos de asco pela mãe e desilusão pelo primo, quando este deixa de ocupar o lugar privilegiado que outrora tinha no seu coração⁴⁰¹), a ira é transformada em exigência, *morosa e precisa* (MM, 67): *Tudo foi pois trabalhado de forma a que a sua carga de remota, incontrolável ira haja tomado feição de exigência ao que faz, ao que cerca.* (MM, 67) A ira vulcânica, mas já contida na infância “por um auto-domínio fora do comum, um tumulto de emoções e fúrias recalcadas no íntimo da criança”, como a descreve Estela Couto Berger⁴⁰² explode apenas na cena da cozinha, dando lugar na idade adulta a uma contenção mais exigente, moderando-se esse aspecto de ira selvagem, tão genuíno na infância. No entanto, face à situação-limite da morte da sua aliada e única amiga Hortelinda, a ira de Maina manifesta-se de novo, desta vez contra o desrespeito de Henrique pela dor que a partida da sua *rosa velha* lhe provoca. E a ira emerge no insulto que lhe dirige em resposta à provocação por ele lançada. Detecta-se ainda outra forma de cólera quando Maina se fecha com o filho e uma pistola, no quarto azul. O episódio dos tiros disparados deste quarto pode ser interpretado como uma revolta contra a solidão e isolamento absolutos em que a deixa o luto de Hortelinda. A última convulsão assinalada pelo seu filho como tendo ocorrido em 1938, pode ainda ser lida como uma grande ira contra a vitória de Franco que finaliza a guerra civil espanhola e simboliza a predominância dos valores rígidos e reaccionários que estão na base de uma ordem social opressiva.

⁴⁰¹ A interrupção da mudez é provocada por uma razão de ordem afectiva ou sexual: a presença do primo regressado das campanhas em África. A sua presença física vai despoletar a memória afectiva de Maina, que desfila num turbilhão de imagens de atracção e bem estar físicos decorrentes do contacto próximo com o primo. Cf. § 2.5.1 “O silêncio de Maina” • “Paixão e guerra”, p. 305.

⁴⁰² Estela Couto Berger, *A Audácia da Diferença: Percursos femininos na ficção de Maria Velho da Costa*, op. cit., p. 84.

A ira de Maina, lume que alimenta o seu gosto pelos lutares e justifica aquele (interior) que arde no seu seio, *o lume sem serventia* (MM, 84), é ainda um traço que partilha com as Amazonas ou as Bacantes. Mas o curioso é que enquanto estas se manifestavam apenas contra os homens, a ira de Maina também se dirige aos elementos do sexo feminino, quer seja a sua mãe ou o respectivo duplo, a empregada de quarto Dália. Esta ira explica-se por ambas representarem a submissão à ordem patriarcal, espectro contra o qual se erige a ira de Maina. Não obstante, a revolta contra os elementos masculinos não poderia ter lugar, uma vez que com estes ela não priva, revelando-se apenas a partir do momento que o faz, como se pode verificar na cólera pensada contra o marido, face ao já referido desprezo com que este encara a morte de Hortelinda e que encerra a primeira a parte, “A Mudez”.

No fim da adolescência e início da idade adulta, Maina revela-se como jovem mulher-fatal⁴⁰³, cumprindo o segundo traço apontado do arquétipo da Amazona que usa da sua beleza e mistério para atingir os objectivos: seduzir, atrair e subjugar um homem (Henrique) para continuar livremente, sem homem, acabando por se realizar como mulher solitária sem necessidade de um par que a complemente, aliás como a sua neta que espera um filho sem que qualquer referência à paternidade tenha lugar. Deparamo-nos com um esquema familiar absolutamente matriarcal, decalcado do tipo da Amazona que nega qualquer papel relevante ao progenitor, cuja função se reduz a perpetuar a espécie. Maina partilha o projecto de nascimento e *criação* de seu filho com Hortelinda e jamais com o pai da criança, Henrique. Uma geração mais tarde, actualiza o mesmo esquema com a sua nora e neta, excluindo Fernando do momento fundador do nascimento de Matilde, sua filha. Nunca deixando de convocar Hortelinda, já morta, sempre que confrontada em momentos cruciais da existência e crescimento da pequena Matilde: *Foi então que minha mãe disse estas palavras ‘É preciso chamar a Hortelinda a que venha ver a menina’.* (MM, 183) *‘É preciso chamar a Hortelinda, que a menina tem fome’.* (MM, 223)

Matilde usufrui do “petit nom” de Holly (MM, 183), em memória dessa sua bisavó adoptiva, Hortelinda, cuja graça vegetal é um hino à beleza da natureza, Horta linda: *Hortelinda, beautiful orchard, what a lovely name, we shall call her Holly. Holly Matilde, holy Matilde, Matilde sagrada pomar e horta.* (MM, 223) O “petit nom” de Matilde não só

⁴⁰³ Característica de Maina que será desenvolvida a partir da p. 219.

presta homenagem ao nome de Hortelinda, como reifica nestas duas personagens um duplo carácter representativo de uma natureza sagrada. O jogo polissémico, praticado e valorizado na escrita de Maria Velho da Costa, operado com as palavras inglesas homófonas *Holly* (azevinho)/*Holy* (santo), associa a portadora desse nome à força, beleza e vitalidade que torna a natureza-terra-mãe sagrada. Note-se que o esquema matriarcal começa por ser posto em prática por Hortelinda em relação a Maina, pois a educação da protagonista está a cargo da cozinheira. O romance apresenta uma linhagem feminina que começa com o exemplo de Hortelinda e encerra circularmente, numa personagem com um nome que evoca a primeira, numa outra língua, Holly:

e se depois de me largarem a servir tive querereres, só em vê-la medrar, (...) Quem a ninou, menina, às esconsas da ama, sem a mãezinha saber, quem na guardou da ruindade de Dália, quando emudeceu? (...) bem na sabia cria do meu redil e que não nos havia de faltar. (MM, 83)

E Maina confirma duas sub-partes mais adiante a sua filiação de Hortelinda:

Eras tão loba como eu, em lura de cerdo. Comi da tua mão e as carnes fizeram-se-me ao teu colo. (...) 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? (MM, 97)

A cozinheira substitui a mãe de sangue⁴⁰⁴, demasiado submetida ao sistema patriarcal dominante, formatada pelos folhetins da época, como o denuncia a leitura de *Rocambole*, e de fraco carácter, segundo a descrição de Hortelinda: *a patroa nem amada porque de fraco pulso, larga rédea, apenas a patroa de falas em fio de água pousona e tão manhosa de doçuras. (MM, 33)*

A mulher-solitária. O mito faz das Amazonas, filhas de Ares (Deus da guerra), belicosas e inimigas do casamento, o que assenta como uma luva na personagem de Maina e de Matilde. Hortelinda, solteira, ao erigir-se como modelo tutelar de Maina que substitui o da sua mãe de sangue, contribui para consolidar no imaginário da menina a desvalorização da presença masculina na vida de uma mulher: *não conheço homem para mim a quem juntar (MM, 83)*

⁴⁰⁴ Esta substituição ou metamorfose é de tal forma radical e profunda que Hortelinda assume esta denominação que lhe é conferida por Maina no último discurso que lhe dirige elegendo-a, de facto, como sua verdadeira mãe: *ROSA VELHA MÃE DE SANGUE (MM, 112)*.

Para além da linhagem Mendes ser composta por mulheres solitárias capazes de uma forte solidariedade feminina, Maina aproxima-se ainda desse mito das mulheres-viris, parecendo nutrir uma preferência pelo sexo da neta em detrimento do de seu filho⁴⁰⁵. Há quem diga que as Amazonas mutilavam os filhos do sexo masculino à nascença, cegando-os ou tornando-os coxos. Segundo outros, matavam-nos e uniam-se, de vez em quando, a estrangeiros, para perpetuar a raça, mas só conservavam os filhos do sexo feminino, a quem amputavam um seio, para que não se sentissem embaraçadas na prática do arco ou no manejo da lança⁴⁰⁶. Da preferência de um sexo relativamente a outro pela protagonista pouco se pode afirmar, apenas constatar o seu contentamento com o nascimento da neta que contrasta de forma flagrante com o silêncio em torno do nascimento do próprio filho. A propósito deste acontecimento fundamental na vida de Maina, nota-se apenas uma breve mas significativa referência na voz de Hortelinda, às portas da morte: *pariu um rei à minha vista* (MM, 111). No entanto, verifica-se que Matilde, como uma amazona, é educada para a emancipação, enquanto que Fernando é sacrificado ao suicídio.

Note-se ainda a actualidade do mito, sobretudo na personagem de Matilde, que dispensa o elemento masculino complementar para viver a maternidade, uma vez que sobre este nada se refere, deixando-se apenas adivinhar que também seja estrangeiro. Matilde reactualiza assim a experiência de Hortelinda quando esta cria Maina maternalmente, dispensando a função paternal, negando (como já foi referido) qualquer presença masculina na sua vida. Este esquema é de novo actualizado por Maina que educa Fernando com a ajuda e cumplicidade de Hortelinda conforme o plano e objectivo desta última (que consistia em *lhe criar os filhos como se os fizéramos ambas*, (MM, 83)) continuando a empresa sozinha depois da morte da cozinheira e do marido. A *vómaina*, como lhe chama Matilde, mimetiza ainda o papel desempenhado por Hortelinda, quando assume com a nora Cecily, o

⁴⁰⁵ No entanto, relativamente a essa preferência, a questão continua sem resposta, pois nada pode ser dito da intenção profunda que a leva a consultar a mulher de virtude quando está grávida. O que desejava de facto Maina? Um filho ou uma filha? Perante uma situação semelhante de gestação sabe-se, depois da publicação do último livro, que a mãe da Autora, quando desta estava grávida, desejava uma menina. Ou seja, a questão do desejo de um sexo determinado para o ser que está a ser gerado parece revelar-se de uma certa importância para a Autora: *E lá foi, com a barriga prestes a dar as minhas horas, pedir à Sr^a da Conceição dos Mártires que eu fosse menina, perfeita e consolação das suas penas*. Armando da Silva Carvalho e Maria Velho da Costa, *O Livro do Meio*, op. cit., p. 134.

⁴⁰⁶ Cf. Pierre Grimal, *Dictionnaire de la Mythologie Greque et Romaine*. Paris, Presses Universitaires de France, 2002, p. 30.

nascimento da sua neta “como se a fizeram ambas”. A visibilidade assumida pela maternidade, revela-a indispensável à descoberta da complexidade da experiência feminina, considerando as alegrias e as penas que esta comporta.

Poder-se-á ler nesta ausência voluntária e consequente desvalorização do papel e função paternais desempenhados por um elemento do sexo masculino, uma rejeição simbólica do poder patriarcal, tal como é salientada por Julia Kristeva:

“Cette tendance a son extrême : les mères lesbiennes, ou certaines mères célibataires, avec leur refus de la fonction paternelle, dans lequel on pourrait voir une des formes les plus violentes de ce rejet du symbolique dont nous parlions plus *haut*^[407], et une des divinisations les plus ferventes de la puissance maternelle, qui ne sauraient ne pas troubler tout un ordre légal et moral sans pour autant en proposer d’autre.”⁴⁰⁸

Ao ser exercida contra os elementos do sexo masculino, a animosidade das Amazonas implica a rejeição do casamento no qual é vista uma verdadeira sujeição⁴⁰⁹. Maina rejeita lucidamente a sujeição sentimental, não procurando, de facto, a companhia masculina, mas apenas a feminina que consigo manifesta afinidades, Hortelinda e, posteriormente, Cecily e Matilde. A única companhia masculina suportável é aquela que se manifesta marginal à ordem patriarcal. A companhia feminina que se encontra subordinada a esta ordem é-lhe igualmente insuportável. Note-se a sua simpatia por Hermínio (poeta “dandy”) e a já referida antipatia por sua mãe e Dália. É neste mesmo sentido que Estela Couto Berger afirma que Maina manteve um diálogo estimulante com o filho, enquanto ele foi criança e, numa fase posterior, com Hermínio, jovem cheio de ideias. Estela Couto Berger sublinha ainda a relação excelente de Maina com a nora – as dificuldades da língua estrangeira que nunca ultrapassou, mas nem por isso impediram uma comunhão funda e perfeita – e com a neta Matilde. Estela Couto Berger explica ainda o aparecimento do silêncio como resultado da incompreensão e opressão patriarcal: em casa dos pais, no casamento e, mais tarde, quando a morte da nora e a ausência da neta a deixam reduzida à

⁴⁰⁷ “plus haut” lê-se: “[Les femmes] n’y trouvent [dans le contrat socio-symbolique du langage] pas les affects [...] au point de devenir l’essentiel de la nouvelle idéologie féministe. Une identification donc difficile sinon impossible avec cette logique sacrificielle, de séparation, d’enchaînement syntaxique qui fonde le langage et le code social : elle débouche sur le rejet du symbolique vécu comme un rejet de la fonction paternelle, et génère des psychoses.” Julia Kristeva, “Le temps des femmes”, in *34/44 : Cahiers de Recherche de Sciences des Textes et Documents*, *op.cit.*, p. 12.

⁴⁰⁸ *Ibidem*, p. 15.

⁴⁰⁹ Cf. Régis Boyer, “Les Femmes viriles”, *op. cit.*, p. 601.

presença obtusa de Fernando⁴¹⁰. Lembre-se a intenção de Maina muito claramente explicada a Hortelinda: *não busquei homem, mas guarida segura para seguir sendo sem dono e sem repouso que me quebre.* (MM, 84)

O objectivo de Maina é manter-se fora do jugo de qualquer lei exterior que a oprima, tendo por princípio a fidelidade a si mesma numa esfera de liberdade íntima que é a sua. O casamento sem amor, decidido por Maina e não imposto, tal como era hábito corrente na época, surge como a única forma encontrada pela protagonista para preservar a sua liberdade. Pode-se assim constatar que mesmo pela denegação o amor é um importante centro de atenção de Maina. A referida intenção verbalizada pela personagem adequa-se à que já tinha sido anunciada, a de *fazer os lutores*. Maina recusa lucidamente qualquer sujeição sentimental, dando assim resposta à interrogação da cozinheira face ao seu casamento voluntário sem amor:

Vejo-a noivar sem gosto como se em toda esta mudança que se avizinha o homem fora o que menos contara. (MM, 83)

Quem na obriga com este e não com aquele, se não lhe tem querer, se eram mais que as moscas, todas as quintas-feiras? Não lhe faltaram nem dote a acrescentar-se, nem prendas, nem o consentimento ao que escolhera, que aqui ninguém a tolhe. (MM, 84)

A forma como o amor é visto por Maina, aproxima-o da origem etimológica da paixão, na medida em que salienta apenas o sofrimento resultante de uma experiência que não encontraria o eco desejado, tal como é denunciado nas *Novas Cartas Portuguesas*⁴¹¹: *Amor, eu só queria na igualdade; por isso recusei marido, recusei homem* (NCP, 154). Apesar de casar, Maina também recusa o marido por não ser correspondida nas suas expectativas, pelo facto do amor heterossexual não ter lugar na igualdade, como a relação com Hortelinda que se lhe contrapõe: *Não há neles querer bem a isto, o ter onde acoitar a pena, o esfregão negro que trago dentro desde que me conheço, o lume sem serventia. Só conheço querer que me não tolha na tua companhia* (MM, 84). Por conseguinte, a concepção e determinação do sexo do filho é simbolicamente efectuada por Maina e Hortelinda com a ajuda do sobrenatural, numa acção conjunta que, segundo Hortelinda, é equiparada à da feiticeira: *Que mais pode o bruxedo que não se possa aqui?* (MM, 97).

⁴¹⁰ Cf. Estela Couto Berger, *op. cit.*, p. 88.

⁴¹¹ Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta, Maria Velho da Costa, *Novas Cartas Portuguesas*. [1.ª edição, 1972] 8.ª edição, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2001.

É assim reiterada a proposta já apresentada por Hortelinda de uma parelha feminina que concebe e cria os filhos, à qual Maina responde, em eco, dois fragmentos depois: *Anda, rosa parda, sume-te e avia-te que o fazemos ambas pelo certo.* (MM, 97)

Apesar de Maina casar, este é um casamento em “branco”, pois ela nunca se entrega, nem aceita o marido. Em oposição à referida solidariedade feminina, lê-se a solidão de Henrique numa projecção da sua relação sexual com Maina: *Vem Maina Mendes, vem. Conheço teu rosto linha a linha, não ouvirei teu sim e apenas o ritmo de meus rins.* (MM, 92) O que, reciprocamente, faz da sua esposa, segundo a vontade da mesma, uma mulher solitária e independente, até no casamento, cumprindo essa intenção primordial das Amazonas.

Heródoto que muito contribui para a constituição do mito das Amazonas através do que sobre elas escreveu em “Histórias”⁴¹², sublinhou que estas podem matar com a espada, mas também através da sedução, subjugando por este meio as suas vítimas masculinas. Esta é a forma utilizada por Maina para “raptar” Henrique, dominando-o afectivamente. Apesar de tal faceta de **mulher fatal**, “femme à hommes”, raramente ser salientada nesta personagem já clássica da literatura portuguesa, esta é, de facto, notória em Maina através da sedução que se torna fatal para Henrique, assim como para Ruy Pacheco. Maina cumpre duas das características fundamentais da mulher-fatal, a sua extrema beleza e frieza, e, tal como esta, mantém uma grande distância emocional em relação aos homens que a desejam, o que leva a um desenlace trágico. O contacto dos seres masculinos com Maina é-lhes fatal, não só para aqueles que seriam potenciais amantes como Henrique ou Ruy, mas também para o próprio pai e filho. A última referência a Álvaro Mendes, sublinha a sua decadência sob o domínio da filha:

E eis que os que são contigo já tropeçam, de ti parecem arrastados por cordames. Teu pai que eu conheci possante, aos ecos de seus passos as casas eram na abundância e as mulheres assentiam, e que hesita até ao limiar do grotesco antes de se lhe quebrar o ritmo pesado a que o obrigas por teu braço. (MM, 89)

A perda daquele que será o futuro marido de Maina, Henrique, informação a que o leitor acede *à posteriori*, é anunciada no primeiro olhar que pousa sobre essa que lhe será

⁴¹² Cf. Hérodote, *Œuvres Complètes*. Introd. par J. de Romilly, trad. et annoté par A. Bargout, Paris, Editions Gallimard, 1964.

fatal. O relato da sedução ocorre na primeira pessoa, na do seduzido, o que se pode justificar pela fatalidade ser mais sentida por ele do que pela sedutora. São três as sub-partes da primeira parte (e únicas) narradas na primeira pessoa de Henrique, a do baile no qual ocorre a sedução (7.^a), a do conseqüente casamento (9.^a) e a da constatação do caos em que deriva tal casamento (11.^a). Assim, a primeira parte do romance, “A Mudez”, composta por 12 sub-partes (aliás como a segunda, “O Varão”, o que lhe confere uma estrutura voluntariamente equilibrada) subdivide-se em termos de voz narradora em duas. A primeira composta por seis sub-partes narradas por uma voz onisciente heterodiegética e a segunda composta pelas restantes onde se assiste, alternadamente, à mudança de voz. Esta segunda parte, dentro da primeira, começa na sétima sub-parte, narrada pela voz homodiegética de Henrique que se reveza até à décima segunda com a voz onisciente que narra as seis primeiras sub-partes do romance. O facto de a “coisa” amorosa ou sentimental ser narrada por uma voz masculina e não feminina, sublinha uma eventual proposição de mudança sexual do desempenho de um papel tradicionalmente atribuído às mulheres. Note-se que as questões sentimentais e/ou existenciais são neste romance essencialmente colocadas pelas vozes masculinas, como o confirmam as doze sub-partes da segunda parte, todas sendo verbalizadas por Fernando, no gabinete do seu psicanalista. O facto de Maina ser na sub-parte do baile, a 7.^a da primeira parte do romance, denominada apenas como Mulher, o que em termos diegéticos, introduz um certo suspense, uma vez que instaura a dúvida sobre a identidade desta personagem, pode ser simplesmente explicado através do ponto de vista do novo narrador, homodiegético que, ao contrário do precedente, onisciente, ignora, de facto, a sua identidade. No entanto, a “perda” de individualidade da personagem e a denominação universal de *mulher* confere-lhe uma posição arquetípica:

*Já vi esta mulher. Conheço esta luz branca que lhe fica perto, pois não é novo este temor, (...) sei que me esteve comandando. (MM, 75)
a estranheza se pára perdida nos olhos, que por fitar-me, ao ir a ela me parecem imensos, escuridão de apelo. (MM, 77)*

O sortilégio praticado por essa figura feminina opera-se no oxímoro contraditório de uma *luz branca/clareza* que dos olhos negros emite *escuridão*, levando a voz masculina a afirmar: *vou estando já na clareza perfeita daquele negro de olhos. (MM, 77-78)*

A comparação de Maina a uma barca veleira, metonímia das águas, associa-a ao elemento aquático que lhe será constante. No entanto, é-lhe conferida uma grande firmeza através da metáfora adjectivada, *ancorada*, do mesmo campo lexical. A figura de Maina *ancorada* contrasta com a largada e consequente perda de Henrique, que se descobre num apelo e dependência que são afinal seus e não do fruto ameixa⁴¹³, cor do vestido de Maina:

Ali está porém e ancorada tão firme que a não tocam (...) Apelo porém meu, que o rumor das entranhas à morena viva que passou me galga agora ao peito, mais marcado o pulsar e, (...) longe esta sala onde os dançares recomeçam, vou estando já na clareza perfeita daquele negro de olhos, onde estão e entrego como a promontório donde me vou largando e o corpo me cai leve e sem ruído ou temor nas águas turvas da noite que sei nos fundos, onde estão entregues e cumpridas todas as minhas posses de homem vão. (MM, 77-78)

As cores que vestem a figura sedutora, ameixa e preto, simbolizam bem a fatalidade que se anuncia. O veludo negro enquanto adereço indispensável das figuras fatais de qualquer baile que se preze, enfeita os cabelos da mesma cor dessa mulher. A sedução exercida sobre o olhar masculino é identificada num campo lexical directamente ligado ao corpo (olhos, busto, carne, ombros, braços, coxas, anca, ossos, cabeça), descrito como uma paisagem mediterrânica, invocadora das origens da civilização greco-latina e dos textos dos seus poetas fundadores e de outros, que sobre os seus passos retornaram como Sophia, cuja *luz perfeitamente limpa* evoca. As formas e metáforas desse corpo, como a *pedra*, sugerem as características psicológicas que conferem à personagem uma força e dureza invulgares para um ser feminino, sobretudo oriundo de uma classe social privilegiada, conferindo-lhe ainda o dom sobrenatural de *sarar as pedras feridas* que a poderá associar à figura de Circe:

E aquela ameixa se acaba em dois ombros amplos, terríveis em mulher bem nascida, braços de mergulhar nus em tina espessa e dela retirar uma criança viva. Ou britar pedra, poderiam britar pedra, brancos, firmes. Brancas serão suas coxas, como duas

⁴¹³ Outras heroínas de Maria Velho da Costa irão também a bailes vestidas de cor ameixa; tal é o caso de Sara de *Missa in Albis: As duas raparigas estavam vestidas de rosa e de ameixa (...) Ela [Sara] tinha uma capa de veludo com um capuz, da mesma cor do vestido, e eu não percebia porque se tinha vestido de tão mais velha, ou quase obsoleto, como uma máscara, ou um vestido tirado de uma arca (MA, 90-91)*. Numa intertextualidade com o seu primeiro romance, esta arca bem poderia ser aquela sobre a qual Hortelinda deita de bruços na tampa da arca um vestido de baile de cetim ameixa (MM, 82). Em *Lucialima* será Iza, uma amiga de Eugénia, que irá a um baile vestida de *Ameixa, um vermelho-negro, (Lucialima, 342)*. Em ambos os casos, tal cor envelhece as que a usam, como é também sublinhado pela fala da mãe de Eugénia: *'Claro, coitada, vestem-na sempre de mais velha'*. (Lucialima, 342). No caso de Maina, o vestido de cor ameixa manifesta-se como eficaz meio de sedução de um homem serôdio. Esta é ainda a cor dominante do baile imaginário dos onze, referido no último capítulo de *Maina Mendes*, no qual se encontram *todas as damas veladas de cetim ameixa aguardando o donzel delgado vestido de azul (MM, 238)*.

colunas vistas onde a luz era perfeitamente limpa, onde os valados eram estorcidos de oliveiras até ao mar quieto e isoladas as cabras negras e, ao subir dos trilhos onde miudamente floria o cardo, uma presença parecia então urgente e necessária, uma mulher severa e serena, que pudera sarar as pedras feridas. (MM, 74)

A esta mulher fatal, é-lhe associado um campo semântico de dureza, rigidez e força que se opõe diametralmente ao da entrega, subjacente ao olhar masculino por esta subjugado. *Severa, serena e solene*, essa figura feminina é senhora de uma sobriedade de sentimentos que contrastam com o *apelo*, o *pulsar*, e o *rumor das entranhas que galga agora ao peito*, nesse corpo masculino que se entrega à paixão da mulher que lhe é fatal conduzindo-o a um suicídio metafórico nas *águas turvas da noite* (MM, 78) que são o domínio dela. De facto, dos sentimentos dessa personagem feminina nada é dito⁴¹⁴, apenas da entrega e perda passional do cavaleiro. A proporcionalidade inversa dos sentimentos de Maina e Henrique anunciada desde a noite do baile da sedução fatal, confirma-se: *Ele entra e sai e à sua beira é que nem pedinte, tudo lhe vai bem se a menina o quer, (...) mas nem esses olhos se riem, nem os dele abrandam em paixão. (MM, 83)*

Apesar de a personagem masculina pretender restaurar uma ordem diurna que a liberte das *águas turvas da noite*, o projecto (ao qual será dedicado uma atenção detalhada⁴¹⁵) revela-se falhado, numa aparência vazia que deixa Henrique sem norte, tornando-o durante a ausência de Maina um homem sozinho e “fraco”⁴¹⁶ que acaba por falecer dois anos depois do seu regresso. Henrique será apanhado nas redes da sedução-recusa de Maina. A heroína, qual Amazona, não aceita as leis da *polis* onde nasce e nega-se como troféu: *Usando tua recusa a meu corpo como se fora uma oferta. Que preparaste para que não te tenha nunca? (...) Tuas palavras tão poucas que cada uma conta e se fica como estilhaço que as carnes retêm e nelas se revolve. Não te terei. (MM, 89)* Maina bela, dura e autoconfiante como mulher-fatal, expressa uma sexualidade assumidamente autónoma, rebelde ao esquema patriarcal no qual a mulher representa um mero objecto de desejo a ser

⁴¹⁴ “Mas pudor é o de Maina, que encontra o noivo num baile e dele nada nos diz. Como em Flaubert, quando o alvoroço de Ema perante a corte cerrada de Rodolphe na festa do comício agrícola passa inteirinho para nós, leitores, que tudo sentimos do que ela é suposta sentir nos dar parte, Maria Velho da Costa constrói uma cena primeiro encontro que não tem par na história da nossa literatura.” Maria Alzira Seixo, “Desencaminhados (Maina/Nuno) sobre *A noite e o riso*, de Nuno Bragança e *Maina Mendes*, de Maria Velho da Costa”, *op. cit.*, p. 196.

⁴¹⁵ Cf. § 1.2.2. “A feiticeira” • “Restabelecimento do poder central”, p. 223.

⁴¹⁶ Cabe ao filho com menos de oito anos lembrar ao pai entre *susto e cólera* de que *os homens não choram* (MM, 136).

desfrutado pelo homem, como tal, constitui uma afronta política, um desafio constante a tal poder⁴¹⁷.

O dote, prática oriunda dos tempos medievos que se prolonga até ao tempo de Maina, não deixa de estar associado ao seu casamento. Se relativamente ao dom negociado entre pai e marido, nada pode dizer, a sua revolta contra estes ritos que fazem da mulher uma mercadoria⁴¹⁸ é bem explícita na forma como constitui o seu enxoval feito de roupas velhas adequadas aos planos de errância pela natureza⁴¹⁹. Seguindo uma tradição medieval, a exibição do enxoval, aquando da cerimónia do casamento, testemunha a honra trazida pela noiva da sua casa natal, incitando a uma rivalidade no meio burguês em que se move. Ecos e brilhos de um ambiente deste tipo, reinante na alta burguesia lisboeta do início do séc. XX, podem ser lidos no casamento de Henrique (repleto de vaidade e orgulho), relatado pelo próprio: *Vem pela igreja sem dor nenhuma, (...) vem cumprir teu novo luxo sem nenhuma esperança. Todos aqui, por minha mão mandados vir e se sussurram como lhes pareces. Meu condor, (...) imaculada, laje após laje e agora nem hesitas nessa brecha de pedra,* (MM, 89). No entanto, Maina faz um uso absolutamente contestatário da prática do enxoval, pois em vez de reunir trajes que seduzam e façam honra à sua nova situação de jovem esposa, apenas leva consigo roupa velha, recusando o seu estratégico estatuto de *arara*, que é uma outra forma de dizer “barbie”, através do qual encontrou o marido que lhe convinha. De facto Maina utiliza deliberadamente uma estratégia de “femme à hommes”, que confessa a Hortelinda, para poder ser livremente “femme sans homme”: *E leva-me da vista estas roupas de arara para que não venha sobre ti vergonha dos passos por onde fui até achar lugar que nos conviesse.* (MM, 84-85)

Ainda no âmbito da noção de mulher-fatal, a fria indiferença de Maina em relação aos homens poderia ser interpretada como ambígua, escondendo um interesse homossexual,

⁴¹⁷ Cf. Ana Gabriela Macedo e Ana Luísa Amaral, *op. cit.*, p. 135.

⁴¹⁸ Hélène Cixous refere “la valeur marchande” da mulher em termos do casamento e da gravidez. Cf. Hélène Cixous e Catherine Clément, *op.cit.*, p. 166.

⁴¹⁹ Este motivo reaparece no início de *Irene ou O Contrato Social*, na ronda de Irene, por entre uma paisagem urbana caótica, feia, incongruente: *Seria o Inverno assim porque o primeiro sem horários, sem o enxovalho de ter comparecer lavada e arranjada à pressa, como não queria. Agora não. Sentia-se bem dentro da sua roupa velha, repetida, as algibeiras bambas onde trazia a carta desapiadada.* Maria Velho da Costa, *Irene ou o Contrato Social*, *op. cit.*, p.10.

reforçado pela profunda cumplicidade que sela com os elementos de sexo feminino⁴²⁰. Henrique, o marido, aceita que não a terá (*Não te terei*. (MM, 89)) e Fernando, o filho, lamenta ser órfão de uma mãe que nunca será dele: “*Scila, Scila*”, e eu sabia-a vindo sem tropeços na escuridão, com o sorriso vago que guardava tão-somente para minha mulher. (MM, 178) Fernando confessa os ciúmes da relação de Maina com Cecily, dessa cumplicidade da qual é excluído e, sobretudo, da simpatia de Maina por Cecily, manifesta naquele sorriso que só para ela guardava. O filho estabelece a associação do nome próprio de Maina ao comum de mãe, chamada por Cecily com um sotaque britânico “mai”, homófono do pronome possessivo inglês, “my”, e homónimo do advérbio italiano cujo significado é “nunca”. Nesta associação poder-se-á ler o sentimento de frustração e de falta de Fernando, relativamente a uma intimidade inexistente na relação com a mãe, o que o impede de a sentir como sua, privado de um sentimento de posse relativamente à mãe ou simplesmente privado de mãe. A justaposição dos nomes (“Maina, mai”), do pronome possessivo (“my”) e do advérbio (“nunca”), *Maina, mai, my, nunca* (MM, 178), poderá ser ouvida como um queixume de Fernando e lida do seguinte modo: Maina, mãe, minha nunca será ou Maina nunca será minha mãe. A ironia cruel do triplo significado de “mai” (mãe/minha/nunca) torna Maina mais mãe de Cecily do que de Fernando.

A associação do nome de Maina a um pronome possessivo em língua estrangeira aparecerá de novo num outro romance da Autora, publicado cerca de trinta anos depois, *Irene ou o Contrato Social*. Esta questão é trabalhada por Manuel Gusmão, no artigo dedicado a este mesmo romance⁴²¹, do seguinte modo:

“A cadela de Orlando [personagem de *Irene ou o contrato social*] é chamada *Meine*, cujo nome dito, em alemão, soa como Maina, que é nome de personagem e título do primeiro romance de Maria Velho da Costa, *Maina Mendes*; o que é aliás aludido por Raquel – *a cadela com nome de livro* (168), e por Irene e Orlando em diálogo – *É pronome, ou nome, a cadela? § – Eure. Oira. Vossa. Maina. § Coitadinha. É nome de livro com desgraça. §/ Eu sei. Só li depois* (189).”⁴²²

⁴²⁰ Cf. Ana Gabriela Macedo e Ana Luísa Amaral, *op. cit.*, p. 135. Onde se refere que pode ser apontado como traço fundamental da mulher-fatal uma certa ambiguidade, o que levou vários autores a associar a mulher-fatal e a lésbica.

⁴²¹ Manuel Gusmão, “Crime e compaixão ou o contrato derradeiro sobre *Irene ou o Contrato Social* de Maria Velho da Costa”, in *Vértice*. N.º 100, Março-Junho 2001. p. 76.

⁴²² *Ibidem*, p. 76.

Isabel Allegro de Magalhães comenta o pronome/nome alemão da cadela salientando que o uso de vários idiomas em *Irene ou o Contrato Social*, pode ser interpretado como um vestígio de abertura a uma cultura plural e universal ou uma forma de incorporação do multiculturalismo actual:

“– a cadela *Rotweiler*, dada por Rolf a Orlando, tem por nome um ou dois, pronome(s) possessivos em alemão – *Meine* ou *Deine/Meine* (90), cão, aliás, que aqui também é gente, ao foneticamente inscrever uma personagem do romance *Maina Mendes* e, pelo uso do duplo pronome, aludir ainda à figura camoniana Dinamene;”⁴²³.

Esta invocação dos seus próprios livros e personagens⁴²⁴ noutros romances diz de uma tendência auto-reflexiva da Autora que será analisada de forma detalhada na terceira parte deste estudo⁴²⁵.

Ao abandonar a casa paterna, Maina continua *avessa à domesticidade* cumprindo a matriz da Amazona, caminhando para a *ímpia solidão* que caracteriza a feiticeira e que a atingirá, depois do desaparecimento ou ausência das companheiras Hortelinda, Cecily e Matilde.

1.2.2. A feiticeira

“Ce rôle féminin, celui de la sorcière, celui de l’hystérique, est ambigu, à la fois contestataire et conservateur. *Contestataire*, car les symptômes, les crises, révoltent et secouent ceux pour qui ils sont faits, le public, le groupe, les hommes, les autres. Car la sorcière guérit, contre l’Église ; elle avorte les femmes, favorise l’amour non conjugal, (...) Car l’hystérique défait les liens familiaux, introduit la perturbation dans le déroulement réglé de la vie quotidienne, suscite de la magie dans l’apparente raison. Mais *conservateur* en même temps. Car toute sorcière finit par être détruite, et rien ne s’inscrit d’elle que les traces mythiques. Car toute hystérique finit par habituer les autres à ses symptômes, et la famille se referme autour d’elle, qu’elle soit curable ou incurable.”

Hélène Cixous e Catherine Clément, *La jeune née*, p. 13-14.

⁴²³ Isabel Allegro de Magalhães, “Errância e Moradas: *Irene ou o Contrato Social*, de Maria Velho da Costa”, in *Capelas Imperfeitas*, *op. cit.*, p. 52-53. Nota da Autora: “Este texto, agora ampliado, corresponde à apresentação do livro, no momento do seu lançamento e foi publicado em Separata da Revista *Românica: Contextos*. (9), 2000, p. 175-184.

⁴²⁴ “Este tipo de procedimento pelo qual certas personagens passam de um livro para outro é parte de um jogo 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». Trata-se é claro de um jogo consciente de que se trata de um mundo literário, um mundo produzido verbalmente em livros. Manuel Gusmão, “Crime e compaixão ou o contrato derradeiro sobre *Irene ou o contrato social* de Maria Velho da Costa”, *op. cit.*, p. 77.

⁴²⁵ Cf. III Parte, § 2.3. “Da legitimidade da escrita”, p. 558.

Que uma fora à outra como bem se praz quem se assemelha.

(MM, 96)

Outras figuras femininas, que vivem na solidão sem procurarem qualquer complementaridade na partilha do quotidiano com um elemento do sexo masculino, são as feiticeiras com as quais Maina encontra afinidades.

A atribuição de traços do mito literário da feiticeira⁴²⁶ à personagem de Maina verifica-se a dois níveis. O primeiro, assume um carácter erudito e valorativo na voz do narrador heterodiegético onisciente da primeira parte, que salienta a dimensão arquetípica da personagem quando esta sonha o relato da sua origem num meio medieval habitado por essas figuras (MM, 43). Assim, a associação de Maina ao mito da feiticeira deve-se, não só, à convivência da personagem com essas figuras no sonho da sua origem, sugerida na metonímia *das linhas da mão* supostamente lidas pelas adivinhadeiras, mas também à evocação de uma época medieval na qual certas mulheres sofriam o estigma da heresia, consequente da respectiva práxis heterodoxa que as desviava da norma instituída pela Igreja Católica. O segundo nível de atribuição do mito salienta o seu inalienável carácter pejorativo e é veiculado pelos filhos dos pescadores que divulgam a imagem popular da feiticeira, enquanto encarnação da Grande Prostituta *bruxa puta* (MM, 136) ou, pior, enquanto encarnação da monstruosidade *bruta [demente] puta* (MM, 136). Associado à prostituta, encontra-se um imaginário de transgressão que se adapta perfeitamente à personagem de Maina, sendo por esta razão que merece tal insulto. A justaposição *bruta puta* evoca ainda uma animalidade que se verificará recorrente nas personagens femininas de Maria Velho da Costa, sendo esta característica atribuída a maior parte das vezes pelas personagens masculinas, como estratégia reactiva e defensiva⁴²⁷. O duplo insulto proferido pelos filhos

⁴²⁶ Designa-se aqui a feiticeira enquanto de mito, na medida em que fascina e exprime uma constelação mental na qual um grupo social se pode reconhecer. Na criação literária, o mito intervém na relação do escritor com a sua época e com o seu público. Assim a escolha da imagem simbólica da feiticeira permite a Maria Velho da Costa, em sintonia com a sua época, reabilitar o mito, quando tal imagem é reconhecida com fascínio pelo leitorado feminista.

⁴²⁷ A figura mítica da Prostituta bíblica veicula um imaginário de transgressão expresso nas estruturas simbólicas e metafísicas de um arquétipo que transfigura a Prostituta num Outro inquietante, que tanto pode representar o outro sexo ou, simplesmente, uma alteridade assustadora. “Les descriptions de la Grande Prostituée s’accordent toutes à privilégier un nombre limité d’attributs symboliques, emblèmes de la féminité dangereuse et mortifère (...) Le chapitre 17 de l’Apocalypse de Jean est certainement le texte qui orchestre le plus puissamment l’apparition de la Prostituée. Assise sur une bête écarlate au bord des grandes eaux, (...) Se trouvent ainsi réunies des images – dragon, femme, eau – dont la convergence donne à la vision toute sa force

dos pescadores ao associar os dois nomes *bruxa puta* (*MM*, 136) toca na ambígua questão da castidade, geralmente atribuída às feiticeiras e guerreiras admiradas por Maina. Se, por um lado, estas figuras tradicionalmente dispensam uma companhia masculina, simultaneamente podem permitir-se uma liberdade sexual que sempre lhes foi imputada e que transparece no insulto ao qual Maina, ao participar destes dois arquétipos, não escapa apesar do comportamento casto. A liberdade sexual de Maina poderá ser paradoxalmente interpretada na sua auto-determinação em manter-se casta, recusando-se ao seu próprio marido. (*MM*, 92)

Os filhos dos pescadores veiculam uma prática tradicional de marginalização de todos aqueles que desestabilizam uma ordem (precária) que vinga graças à repressão. Em contrapartida, o narrador heterodiegético, que narra o sonho do nascimento de Maina adoptando a focalização da mesma, descreve-a manifestando uma simpatia imanente pela personagem. Assiste-se assim a uma reabilitação do mito da feiticeira, ao qual é atribuído uma dimensão positiva⁴²⁸, de acordo com a apropriação levada a cabo pelos feminismos dos anos 70.

Este mito e o seu universo simbólico adequa-se à personagem de Maina porque, tal como as feiticeiras, ao rejeitar uma ordem que não lhe convém, esta figura se constitui como pólo de desordem e de caos⁴²⁹ numa sociedade/casa (primeira célula social) que a exclui, marginaliza e da qual se torna inimiga. Veja-se como o marido, representante dessa sociedade organizada, a remete para uma margem, na terceira e última sub-parte da qual é narrador na primeira pessoa (11.^a da primeira parte). Esse processo de marginalização é

évocatrice. L'accouplement de la bête et de la putain n'est pas sans rappeler la fréquence des monstres féminins et fait de la prostituée comme un équivalent du monstre, relais du pouvoir maléfique attribué à l'animal. La femme pollue ce qu'elle touche et précipite l'univres dans le mal." Danièle Chauvin, "Prostituée biblique", in *Dictionnaire des mythes féminins*. Pierre Brunel (org.), Paris, Éditions du Rocher, Jean Paul Bertrand, 2002. p. 1583-1584.

⁴²⁸ Conforme foi assinalado na Parte I, § 2.4 "*Africa (...) entrava dentro de nós como um bruxedo*", a propósito da presença destas figuras na obra de Teolinda Gersão, a feiticeira, considerada numa perspectiva feminista, opõe-se à lei patriarcal e opta pela força das trevas: "Esta opção coloca-a numa posição de isolamento e de auto-exclusão que é subversiva, porque constitui uma alternativa, uma vivência à margem das regras da comunidade, vivência essa interpretada pelo poder estabelecido como exemplo de indiferença em relação a regras que se querem totalitárias e creíveis. Este isolamento é ainda mais perturbador na medida em que sugere liberdade sexual e autodeterminação, duas características inaceitáveis no papel que se esperava que as mulheres desempenhassem na sociedade. Por esta razão, a imaginação popular concebe a bruxa como uma implacável inimiga da ordem e da estabilidade social." Ana Gabriela Macedo e Ana Luísa Amaral, *op. cit.*, p. 11.

⁴²⁹ "La sorcière redoutée en tant que principe de désordre est aussi une femme qui circule et déränge l'ordre établi." Myriam Boutrolle-Caporal, Lydia Gaborit, Yveline Guesdon, "Les Sorcières", in *Dictionnaire des mythes littéraires*, *op. cit.*, p. 1312.

progressivo, iniciando-se com uma ostracização no seio familiar que se acentua através do internamento numa instituição que se presume psiquiátrica. Mas, antes de qualquer marginalização, assiste-se à auto-exclusão de Maina, expressão de um comportamento subversivo que desencadeia o processo de marginalização.

A consequente marginalização de Maina oficializa-se encontrando a sua justificação na doença mental, sendo esta arbitrariamente determinada pela voz masculina: *E que seja a senhora servida no quarto. A partir de hoje, a senhora não está bem, como não se via que a senhora não está bem?* (MM, 104).

A condenação das práticas de feitiçaria começa por ser um julgamento de inquisidores que a História se encarrega de substituir pelo diagnóstico do corpo médico que cataloga de histeria e outras doenças mentais uma série de comportamentos protagonizados pelas mulheres, que mais não são do que manifestações de revolta contra violências infligidas. Fiel ao modelo falocrático, vigente na sociedade portuguesa dos anos 20, Henrique decide sobre o estado de saúde da sua esposa para justificar assim a decisão da sua clausura, pois longa é tradição que exclui e encerra nos hospícios da loucura e alhures aqueles cujos comportamentos incomodam o *statu quo*⁴³⁰. A atitude de Henrique conduziu inevitavelmente este estudo ao encontro do pensamento desenvolvido por Michel Foucault, a propósito da marginalização daqueles cujos comportamentos “inadaptados” são diagnosticados por um certo poder como resultantes de doenças de foro psicológico, que se generalizam sob a etiqueta de loucura. Voltar-se-á a esta questão, por agora, interessa notar a semelhança da marginalização sofrida por Maina com a da feiticeira medieva: *Não mais vagueará entre nós como dona e senhora a que me infestou as carnes e a casa e me arredou do trilho firme que singram as nações e as famílias por bem.* (MM, 104) Esta frase exprime bem a ordem patriarcal, subordinada aos valores “(Deus), pátria e família” que Henrique, simboliza em contraponto ao caos nocturno introduzido por Maina. Caos este que pode ser simbolicamente associado ao objectivo último das feiticeiras, a destruição da lei cristã e da

⁴³⁰ O que, segundo Foucault, parece acontecer a partir da segunda metade do séc. XVII: “On crée (et ceci dans toute l’Europe) de grandes maisons d’internement qui ne sont pas simplement destinées à recevoir les fous, mais toute une série d’individus fort différents les uns des autres, du moins selon nos critères de perception : on enferme les pauvres invalides, les vieillards dans la misère, les mendiants, les chômeurs opinâtres, les vénériens, des libertins de toutes sortes, des pères de famille dissipateurs (...) bref tous ceux qui, par rapport à l’ordre de la raison, de la morale et de la société, donnent des signes de «dérangement».” Michel Foucault, *Maladie mentale et psychologie*. Paris, P.U.F., 1962, p. 80.

sociedade criada à sua imagem⁴³¹; o que provoca a conseqüente intenção de marginalização desenvolvida pelo marido: *Relegada serás com teus odores e falas taciturnas aonde a meus espíritos aprouver, tu e teu séquito sórdido.* (MM, 103)

Henrique, enquanto voz do poder (dos *espíritos* iluminados), confirma em Maina a taciturnidade (obscura), traço comum à feiticeira⁴³², reduzindo-a ao silêncio absoluto, vencendo assim o mundo de trevas e de desordem que esta representa com Hortelinda. A restauração da lei e da ordem está obviamente associada à luz, ao dia que se opõe a um ambiente nocturno e sombrio, relacionado com a tríade, Maina, Hortelinda, *mulher de virtude* (MM, 95), três configurações do universo simbólico da feiticeira.

É pela voz de Hortelinda que Maina é explicitamente identificada com o modelo da feiticeira. Segundo a cozinheira, o facto de Maina recorrer a uma *mulher de virtude*, indicia afinidades comuns: *Que uma fora à outra como bem se praz quem se assemelha.* (MM, 96)

Mas é a própria Hortelinda que pela sua cultura popular, paralela, feminina, que transmite a Maina e que Henrique, depois de se ter libertado do jugo da sedução, pretende abafar (através da sua educação e erudição), mais se aproxima da figura da feiticeira, tal como o referiu Isabel Allegro de Magalhães: “Hortelinda é a mulher telúrica, presa às forças primitivas e obscuras, possuída do imemorial poder misterioso das bruxas. Evoca, nesta sua natureza, as mulheres rurais dos romances de Agustina, assim como as bruxas medievais e quinhentistas”⁴³³. A matriz que alimenta Hortelinda é composta por mulheres ligadas à terra veiculadas pelos universos agustiniano, vicentino e brandoniano, nomeadamente, pela personagem tutelar de Joana⁴³⁴, “A mulher da esfrega”, que dá o nome ao oitavo capítulo de

⁴³¹ Cf. Ana Gabriela Macedo e Ana Luísa Amaral, *op. cit.*, p. 11.

⁴³² No artigo de Myriam Boutrolle-Caporal, Lydia Gaborit e Yveline Guesdon “Les Sorcières”, lê-se que a taciturnidade, enquanto constante deste mito, é interpretada como o signo da oposição entre duas culturas: “Il s’agit bien de la lutte de deux paroles investies d’un pouvoir : la culture populaire, celle de la Sorcière et la culture savante tenue par les juges et après eux par les médecins... D’hérétique, la parole des femmes échappant à l’ordre établi deviendra hystérique, celle des folles à lier. (L’incommunicabilité cristallisée par la figure de la Sorcière deviendra non seulement l’Autre social, mais aussi l’Autre sexuel. Ce n’est donc par hasard que la Sorcière et tout le contre-pouvoir qu’elle traîne à sa suite parviennent jusqu’à nous.”) Myriam Boutrolle-Caporal, Lydia Gaborit, Yveline Guesdon, *op. cit.*, p. 1314.

⁴³³ Isabel Allegro de Magalhães, *O Tempo das Mulheres*, *op. cit.*, p. 266.

⁴³⁴ Maria Alzira Seixo, no seu artigo intitulado “Maina Mendes”, publicado pela primeira vez na revista *Vértice*, em 1970, chama a atenção sobre a fonte de inspiração da personagem de Hortelinda que se pode especificamente verificar no seguinte extracto do texto de Raul Brandão: “A Joana chora sempre, chora por tudo e por nada, chora por si e pelos outros, não se sabe onde vai buscar tantas lágrimas. A ternura é húmida.

Húmus, do qual é extraída a epígrafe: *A ternura é húmida*, que por sua vez abre a 10.^a sub-parte da primeira parte de *Maina Mendes* (93). Neste, tem lugar o diálogo teatral (talvez o mais vicentino de todo o romance) entre Maina e Hortelinda, revelador destas duas personagens. Ao exercer uma grande influência sobre Maina, Hortelinda reforça o arquétipo da protagonista que faz ecoar em si “a mulher da esfrega”, quando utiliza a metáfora do esfregão para exprimir a tristeza e taciturnidade que a habitam: *o esfregão negro que trago dentro desde que me conheço* (MM, 84).

Nesta sub-parte – introduzida pela epígrafe de Raul Brandão, na qual Hortelinda vai a mando de Maina consultar uma mulher de virtude para que esta lhe confirme o sexo da criança que gera⁴³⁵ – e na seguinte, explora-se o espaço simbólico da feiticeira associado ao da mulher arcaica. Nestas duas sub-partes é profundamente significativo o espaço habitado pela tríade Maina-Hortelinda-Mulher de virtude. Sob a influência das práticas, linguagem e, sobretudo, do contra-poder simbolizado pela mulher de virtude, Maina e Hortelinda actualizam aspectos constantes dos modelos da feiticeira e da mulher telúrica marcada por uma ligação à ruralidade atlântica que poderiam ser ilustrados através de certas figuras pictóricas de Paula Rego ou de Graça Morais, sendo as duas pintoras bem conhecidas da Autora⁴³⁶, tendo mesmo a exposição de Graça Morais intitulada “A Idade da Terra”,

Não compreendo este ser. Viro-o, reviro-o. É um nada com duas ou três ideias no caco. Cheira mal, cheira a aziumado. Passou a vida a aturar os doentes e a vida repele-a. Apega-se e a vida acaba por fazer de Joana de unhas roídas, peles no pescoço e olhos turvos, uma figura disforme. Irrita-me e prende-me. Sei como a Joana se encortixa dum lado e se faz sensibilidade do outro. Posso dizer quase dia a dia como as mãos se lhe deformam, como os olhos se aguam, explicar como a mulher da esfrega se parece com o pano da esfrega. (...) Resiste à desgraça, resiste à vida, resiste ao ridículo. A velha consegue ser maior que a desgraça. Nem toda a água de lavar a louça suprime esse facto.” Raul Brandão, *Húmus*. Edição Crítica, Introdução e Notas de Maria João Reynaud, Porto, Campo das Letras, 2000, p. 124-125.

⁴³⁵ A mulher de virtude, a adivinhadeira, para além de cumprir a exigência cognitiva de dar resposta a uma interrogação de Maina, a de saber o sexo do ser que gera, enquanto feiticeira opera sobre o real através da sua praxis que surge ao serviço do feminino, satisfazendo o desejo de Maina, o da gestação de um filho homem. Para a satisfação de tal desejo, um saber popular ancestral sempre aconselhou uma série de práticas. Na *História das Mulheres no Ocidente*, de Georges Duby e Michelle Perrot, lê-se o seguinte a propósito da disposição psicológica feminina, na Idade Média, ao esperar uma criança: “A d’autres époques et dans de très nombreuses cultures, les femmes utilisent des recettes censées leur assurer un enfant mâle. A notre époque [médiéval] la preuve manque.” Georges Duby et Michelle Perrot, *Histoire des Femmes en Occident : Le moyen age*. Vol. 2, Paris, Plon, 1991, p. 222.

⁴³⁶ “As paredes da casa de Maria Velho da Costa estão repletas de obras de arte de autores portugueses, toda uma galeria de quadros e desenhos que daria para uma exposição. Exposição onde estariam representados, entre outros, Menez e Paula Rego, Jorge Martins e Júlio Pomar, Cruzeiro Seixas e Bartolomeu Cid dos Santos, Graça Morais e Eduardo Cruzeiro, Teresa Dias Coelho, Carlos Natividade Correia e a falecida mulher de Siza Vieira. Todos estes e ainda Mário Cesariny que a Maria Velho da Costa ofereceu uma rosa negra.” Rodrigues da Silva “Maria Velho da Costa: Espadas cravadas na vida”, in *JL, Jornal de Artes e Letras*, 9 de Novembro de 1994, p. 11.

realizada na Galeria 111, em 2002, constituído objecto da sua escrita⁴³⁷. As marcas da terra e do mar serão as que, de forma indelével, se inscrevem em Maina e no espaço que esta habita, como fazem prova as últimas palavras (*húmus* e *sal*) encontradas por Fernando para caracterizar a presença poderosa de sua mãe: *Como seriam estas coisas sem o consentimento de minha mãe e o seu odor a húmus e sal naquela casa?* (MM, 224)

Note-se que o leitor nada sabe do resultado da “ida à bruxa” de Hortelinda, sendo apenas a descrição do espaço e do caminho que a esta conduz, assim como o diálogo precedente a esse encontro, no qual a linguagem utilizada entre Maina e a criada assimila características da desta criatura, através de um léxico que lhe pertence, suficientes para que o romance de Maria Velho da Costa seja, graças a esta sub-parte, impregnado do universo simbólico associado ao arquétipo da feiticeira: “Si la Sorcière et ses multiples représentations apparaissent désormais comme un archétype de notre culture inscrite dans la littérature, la peinture, l’opéra, c’est qu’elle a d’abord été vivante ; être humain suspecté ou pourchassé.”⁴³⁸ A feiticeira constitui-se como matéria fecunda de mito literário, não só porque cristaliza um arquétipo do imaginário colectivo, mas também porque toma uma forma humana relevante na História do Ocidente, como o demonstra Michelet na obra que lhe dedica⁴³⁹. A mulher de virtude, enquanto personagem mítica, não tem de intervir na acção, basta ser evocada através de uma série de signos a si associados para que a sua presença transpareça no texto. Entre esses signos, encontram-se implícita ou explicitamente alguns objectos que fazem parte do universo simbólico da feiticeira e que, pela sua alusão, reforçam a influência desse universo.

Apesar de não se ler qualquer referência directa à vassoura, “meio de locomoção”⁴⁴⁰ preferido das feiticeiras, lê-se a alusão ao voo por esta possibilitado, não só na vista picada

⁴³⁷ Maria Velho da Costa escreve para o catálogo desta exposição um texto subordinado ao mesmo título. Catálogo da exposição de Graça Morais, “A Idade da Terra”, Lisboa, Galeria 111, 28-08-2002.

⁴³⁸ Cf. Myriam Boutrolle-Caporal, Lydia Gaborit, Yveline Guesdon, *op. cit.*, p. 1306.

⁴³⁹ Cf. I Parte § 2.4 “África (...) entrava dentro de nós como um bruxedo”, p. 92.

⁴⁴⁰ “La première mention de l’utilisation du balai comme «moyen de locomotion» apparaît en 1453 lors d’un procès, précise Margaret Murray [*Le Dieu des Sorcières*, Denoël, Paris, 1971.] Cependant, l’assimilation entre la femme et le balai est bien antérieure, car cet objet symbolise le rôle domestique de la femme. C’est donc en tant qu’objet usuel, ordinaire, que la femme utilise quotidiennement, qu’il apparaît d’abord. Sa matière, son usage, ne lui confèrent aucune valeur particulière si ce n’est d’appartenir à un environnement strictement féminin (...) le balai, est devenu, lorsque leur rôle social a été oublié, le signe de leur pouvoir magique... (...) Le balai lié à l’envol, aux onguents, possède également un sens phallique qui ne peut être évincé et que l’acte de

que se tem do campo de batalha do delírio de Maina (*MM*, 35), como na “ida à bruxa” de Hortelinda *com os pés no ar*. Sob o signo da metamorfose constante do mito da feiticeira, Hortelinda, disfarçada de Maina, actualiza a *fratria* (*MM*, 172) dupla que as identifica, não só pelas afinidades, mas também por uma semelhança física possibilitada pelo uso da mesma capa que permite a uma (Hortelinda) tomar a forma da outra (Maina): *Se me viram o xaile a bailar, e então a capa que nem de asa negra, haviam delizer que fôramos a ela com os pés no ar.* (*MM*, 96)

As deslocações nocturnas, assim como os voos, são constantes do mito da feiticeira presentes nesta sub-parte. A possibilidade de se deslocarem no espaço imitando o voo das bruxas (nas suas vassouras), confere à dupla Maina/Hortelinda dons sobrenaturais que são de novo sugeridos relativamente a Maina pela sua capacidade de dominar o elemento marinho, do qual é oriunda segundo as vozes do povo (*MM*, 96).

A metáfora/metonímia da *asa negra* (*MM*, 96), não só alude ao pássaro que acompanha a feiticeira, o corvo, (metonímia) como à própria capa (metáfora) enfunada pelo vento quando voa, acrescentando uma ave ao rol das que se podem identificar com Maina, aumentando assim o bestiário que lhe é associado. O motivo da metamorfose animal é ainda sugerido na incapacidade de Hortelinda para determinar a forma real dos seres que pisa, sem saber se são pirilampos ou lesmas, contaminados por esse dom da instabilidade da forma, tão trabalhado pelas feiticeiras. A metamorfose animal é uma constante ao longo da obra. Maina adopta diversas formas animais, tendo a maior parte das vezes uma ligação com as aves. O motivo da metamorfose surge, pela primeira vez, no episódio da crise de Maina durante a qual a mãe é transformada num odre azul ao mesmo tempo que desfila um bestiário pestilento na cozinha de Hortelinda (varejeira, vermes, baratas, aranhas). À mosca esteve sempre associado o demoníaco, aparecendo sob a forma de Belzebud, “o Príncipe das Moscas” na Bíblia, nos testamentos de S. Mateus, (12, 24) e S. Marcos (3, 22). As próprias feiticeiras, segundo Apuleio, atacam o homem sob esta forma, actualizando, uma vez mais, o seu dom supremo da metamorfose, o que o Autor afirma no livro com o mesmo título

chevaucher ne fait que confirmer.” Myriam Boutrolle-Caporal, Lydia Gaborit, Yveline Guesdon, *op. cit.*, p. 1315.

(*Metamorfoses*, II, 22)⁴⁴¹. No teatro de Shakespeare, este animal adopta ainda a imagem da abjecção moral, (*Otelo*, IV, 2) ou de instrumento de maldição na boca de Iago ou Caliban (*Otelo*, I, 1, 71; *A Tempestade* I, 2, 339-340). As moscas, duplos antitéticos das abelhas, encarnam as Erínias (Fúrias para os Romanos) que prometem fazer a partir da sânie, um bom mel esverdeado de pus⁴⁴². É num ambiente de putrefacção que aparece a varejeira verde, povoando o delírio histérico experimentado por Maina, expressão corporal tantas vezes associada às feiticeiras e a uma possessão satânica, sendo assim um animal que encontra perfeitamente o seu lugar neste universo. Também o verme, enquanto animal consubstancial à putrefacção, ao cadáver, que deste se alimenta, se adequa perfeitamente ao ambiente de abjecção que Maria Velho da Costa pretende transmitir na cena do delírio de Maina. Em *Hamlet*, Shakespeare resume da seguinte forma a função deste animal inalienável do destino humano, de ser para a morte: “le ver est l’unique empereur : nous engraissons toutes les autres créatures pour nous engraisser, et nous nous engraissons pour les asticots. (...) c’est là que tout aboutit.” (*Hamlet*, IV, III)⁴⁴³ A importância da presença animal na presente obra de Maria Velho da Costa, será salientada noutras análises, por agora, assinalam-se indícios de metamorfoses que actualizam em *Maina Mendes* esse aspecto constante no mito da feiticeira: “Le lien entre l’univers de la Sorcière et le règne animal s’inscrit dans la relation privilégiée qu’elle entretient avec la Nature et nous conduit à l’un de ses pouvoirs des plus spectaculaires : la métamorphose”⁴⁴⁴. A transformação de príncipes em sapos e vice-versa, resultante da acção da feiticeira é constante no universo dos contos para crianças. Tal sortilégio não é temido por Maina, como se adivinha que seja temido por Hortelinda ao consultar a mulher de virtude que as contamina dessa presença animal:

– *Queres voltar a Alcântara, asna zurrona?*
Pois anda que lá não venta e serves dama sem pé de cabra.
Vai que não há-de ser por isso que hei-de parir um sapo. (MM, 96)

⁴⁴¹ Conf. Apulée, *L’Ane d’or ou les métamorphoses*. Préface de Jean-Louis Bory, traduction et notes de Pierre Grimal, Paris, Éditions Gallimard, 1975, p. 64.

⁴⁴² “C’est cette opposition d’une abeille christique à une mouche satanique qu’exprimait Rimbaud dans son célèbre sonnet *Voyelles*, associant le diptère à la couleur de Saturne et à la lettre A, et Verlaine qui donnait, dans *Sagesse*, un sens divin à l’abeille posée (II, IV, IV).” André Siganos, “Bestiaire Mythique”, in *Dictionnaire des mythes littéraires*, *op. cit.*, p. 229.

⁴⁴³ William Shakespeare, *Hamlet*. Collection bilingue Aubier, Paris, Éditions Mouton, 1973, p. 235.

⁴⁴⁴ Myriam Boutrolle-Caporal, Lydia Gaborit, Yveline Guesdon, *op. cit.*, p. 1316.

Sapos, salamandras (*MM*, 43) e burros (*MM*, 59, 178), são tradicionalmente alvos de feitiço ou de metamorfose que também integram o universo sobrenatural de Maina Mendes. A intertextualidade com a lenda da Dama Pé de Cabra de Alexandre Herculano, reforça a perspectiva de um ser feminino fortemente imbuído pela natureza animal, chegando a assumir a sua forma. A salamandra que, como já foi referido, aparece no sonho do nascimento medievo da protagonista, pela sua resistência ao elemento ígneo coaduna-se ao universo mágico de Maina. Este universo, que tem a sua origem no fogo, não se manifesta apenas através do lado sombrio da bruxaria, mas também, de uma forma mais iluminada, graças às histórias feéricas que lhe eram contadas pelo primo, Ruy Pacheco, de quem estava enamorada: *onde as meninas fadas ou fadadas se encontram para as suas danças de roda ao fogo e todo o desejado será feito. E lhe contava do burro vivo que montaria no corredor da sala*, (*MM*, 59). A inspiração feérica e o motivo da metamorfose, sob a forma de burro, aparecerá novamente através da evocação do “Sonho de uma noite de Verão”, texto considerado por Fernando como *o mais brando de Shakespeare* (*MM*, 178). ‘*Como lhe chamaremos, como queres que se chame?*’ dizia-lhe. ‘*Smoke. Fumo. Nascido de um burro e de Titânia*’. (*MM*, 178)

Curiosa coincidência é o facto de Cecily, da linhagem de Maina, logo sob a influência do arquétipo das mulheres viris (o que, aliás, se confirma pela sua relação destemida com a natureza, especificamente com o mar) se identificar com Titânia, figura ambivalente, uma vez que é a rainha das Amazonas e também Feiticeira, com o nome de Circe, no livro XIV das *Metamorfoses* de Ovídeo (v. 14, 376 e 382)⁴⁴⁵, usufruindo dos mesmos dons da sua homónima da *Odisseia*. Esta ambivalência será reforçada na referida peça de Shakespeare, onde desempenha o papel de rainha das fadas em “guerra” com o seu esposo Obéron.

No âmbito da metamorfose do corpo, domínio favorito da feiticeira, esta, para além da função de curandeira, desempenha também, em tempos de paz⁴⁴⁶, a função de parteira⁴⁴⁷.

⁴⁴⁵ Cf. Pierre Brunel, “Titania”, in *Dictionnaire des mythes féminins*, op. cit., p. 1837. Cf. Ovide, *Les Métamorphoses*. Tome III, Texte établie et traduit par Georges Lafaye, Paris, Société d’Édition “Les Belles Lettres”, 1930, p. 89, 102.

⁴⁴⁶ No artigo de Myriam Boutrolle-Caporal, Lydia Gaborit e Yveline Guesdon sobre as Feiticeiras podem ler-se dois aspectos distintos neste mito em função de diferentes períodos históricos: um primordial, no qual esta figura assume uma forma pagã de Sibila e Cassandra num tempo de paz, sucedendo-lhe num tempo posterior

Os dons medicinais das feiticeiras são reconhecidos e procurados, sendo também por esta razão que Maina recorre à “mulher de virtude”. Jules Michelet sublinha que a feiticeira foi durante séculos o único médico do povo⁴⁴⁸. Curar é um dos dons de Hortelinda sublinhado por Maina: *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. (MM, 97)*

A função de parteira é também desempenhada pela tríade Maina, Hortelinda, Mulher de Virtude, transformando estas mulheres em mediadoras de um processo de metamorfose do corpo que permite dar a vida. Maina cumpre a função no nascimento da neta Matilde, ao acompanhar o parto da sua nora Cecily, Hortelinda prepara e acompanha Maina no seu pré e pós-parto, sendo também por esta chamada aquando do nascimento de Matilde, enquanto que a razão de ser da integração da mulher de virtude no seio da narrativa se prende directamente com a gravidez de Maina.

A supressão narrativa do relato do nascimento de Fernando, confere-lhe uma dimensão sobrenatural, como se este fosse, de facto, o resultado de um feitiço ou mezinha engendrados por Maina e Hortelinda e não de uma concepção natural, fruto da relação sexual entre Maina e Henrique. O papel do pai na criação de Fernando é absolutamente irrelevante, revelando-se de maior importância a função exotérica de Hortelinda, consumada na aliança com a mulher de virtude, desejada por Maina.

Em termos narrativos, a concepção e o nascimento de Fernando opõem-se radicalmente aos da filha Matilde. A ausência de história de amor entre os seus pais e a elipse do seu nascimento provocará em Fernando um vazio existencial que jamais será colmatado. Em contraponto, Matilde torna-se uma personagem que traz em si o optimismo dos que sabem viver *com a milenar sagesa daqueles para quem sobreviver não é uma condenação, mas um gosto (MM, 207)* porque da sua história não é feito segredo, para além

de crise (peste, fome e guerras) aquela que cumprindo o papel de bode expiatório é condenada às fogueiras da inquisição: “Lorsque la maladie, la famine, la misère frappent aux portes des villages, la Sorcière c’est l’autre, la femme, le voisin, le parent, celui qui possède encore lorsque l’on n’a plus rien, celle qui est épargnée. La Sorcière devient alors le noyau, le centre de tout ce qu’on ne peut comprendre, ou admettre. Elle attire la souffrance, la peur, la haine ; elle n’est plus un être vivant appartenant à une communauté mais l’expression, la cause du malheur qui s’abat sur chacun. La peur évacue toute logique, toute raison, pour ne retenir que le drame.” Myriam Boutrolle-Caporal, Lydia Gaborit e Yveline Guesdon, *op. cit.*, p. 1312.

⁴⁴⁷ “[La sorcière] guérit, elle accompagne la naissance (qui d’autre qu’une femme l’eût pu faire ?), ou elle aide à se débarrasser d’un enfant encombrant. Elle touche à la vie mais également à la mort.” Nicolas Martin, “La Sorcière”, *op. cit.*, p. 1724.

⁴⁴⁸ Cf. Jules Michelet, *op. cit.*, p. 108.

de ser referida a facilidade da gravidez de sua mãe (MM, 178), o nascimento decorrente é relatado por seu pai (MM, 175-183) e celebrado pela alegria da sua avó Maina.

A associação mítica da feiticeira a Satanás não é esquecida na alusão ao *cornudo* (MM, 95) e no irónico comentário que Maina dirige a Hortelinda sugerindo-lhe que servisse *dama sem pé-de-cabra* (MM, 96), permitindo um diálogo intertextual com a conhecida lenda recolhida por Alexandre Herculano⁴⁴⁹, na qual a dama, que lhe dá o título, mantém um pacto com o diabo. Esta referência reforça a cumplicidade de Maina com uma série de práticas que integram um saber feminino considerado tabu, como bem o demonstra a seguinte reflexão da sua aliada Hortelinda que espelha a do senso comum: *Será terra de calhau morrido e de leira sangrada, mas sempre me disse a minha gente que quem vai à mulher de virtude, o dia não lhe amanhece certo nunca mais.* (MM, 95)

O apreço por Alexandre Herculano aparece ainda mais explícito no lugar de relevo que lhe é concedido, ao constituir uma das leituras preferidas de juventude de Fernando e do seu amigo Hermínio, referenciadas da seguinte forma e deixando transparecer, quiçá, as preferências da Autora: *Fugidos íamos com Junqueiro ou Poe, com Swinburne e Baudelaire, Herculano e Camilo, sobretudo Herculano e muito pouco Eça* (MM, 126).

A extrema importância concedida à dimensão espacial na presente narrativa salienta-se através da sua contribuição fundamental para a sedimentação da simbologia de uma personagem que apenas é referida, não chegando a participar na acção. Os elementos constituintes do espaço habitado pela feiticeira são, por metonímia, dotados da sua presença que os anima e personifica. O mar, os penhascos, o promontório, os vultos das árvores retorcidas na noite escura, os *luze-cu[s]* e o vento, criam um ambiente sombrio de pendor fantástico/romântico, configurando o cenário necessário para a execução da missão de “ir à bruxa” que deve ser cumprida por Hortelinda, sob o mando de Maina. As condições atmosféricas nefastas justificam-se por fazerem parte do rol de acções frequentemente atribuídas às feiticeiras. A paisagem torna-se animada, mimetizando a especificidade contagiante da mulher de virtude. Nas suas deambulações pelas imediações da *casa da água*

⁴⁴⁹ A lenda da Dama Pé de Cabra é recolhida e integrada na compilação de Alexandre Herculano *Lendas e Narrativas*, publicada em 1851, tendo conhecido até à morte do Autor, em 1877, mais três edições. Cf. Alexandre Herculano. *Lendas e Narrativas*. Apresentação crítica, selecção, notas e linhas de leitura de Helena Carvalhão Buescu, Lisboa, Comunicação, 1987, p. 25.

(MM, 126), Maina poder-se-ia confundir com uma personagem saída do universo de Emily Brontë, enquanto se desenha como silhueta à deriva no meio da natureza como se com ela tivesse estabelecido um pacto e, por conseguinte, começasse a habitar uma margem varrida por um vento tão presente como o que sopra em *Wuthering Heights*⁴⁵⁰:

Tão alto vai, tão escura a noite e soprada do Nordeste, que nem ouve da água que marulha brava lá para os longes de baixo (...) Os pinheiros estorcidos do sempre ali muito ventar (...) Não ouve o que venta? (...) Ah menina, tão maneirinha e prezada que a tem quem na estima e andar assim a monte os dias, sem dona de companhia. E assim tão adiante a prenhez. (...) Não ouve como venta? (MM, 95-96)

Também a casa habitada por Maina, depois do contacto com a mulher de virtude, se tornará assombrada e envolvida pelo vento como a que é habitada por Heathcliff, personagem maldito do referido romance da escritora inglesa: *Esta casa que o vento percorre sem lhe ser feito aso, casa agora na noite conhecida por maligna. Não a comprei porém afirmada ao sol e de bom volume sobre a vila e as águas? (MM, 101)*. Em torno desta casa, o vento soprará noutros momentos fundamentais como o da chegada de Maina depois de cinco anos de ausência: *os olhos pregados na casa distante de onde o vento trazia o uivo incerto de um 'Fernandiiiiinho' (MM, 139)*.

A irreverência e rebeldia de Maina encontram a sua metáfora numa ligação ancestral e primária com a natureza que transborda de energia bruta e força vital, herança de tempos primordiais, essa outra idade severa e rude que exigia uma dura resistência àqueles que vingavam. Maina é uma descendente desses seres ancestrais, uma sobrevivente de uma raça quase extinta, uma verdadeira resistente que encontra no contacto com o fogo, as reminiscências desses tempos primordiais selvagens dos quais emerge e que celebra.

O elogio do fogo é evocado para reiterar a ligação de Maina aos tempos primordiais originários da espécie humana e consequentes civilizações. O *mudo trovão (MM, 41)*, outra forma de fogo, é símbolo de pureza e inteireza. Este é declaradamente o seu elemento, uma vez que a personagem se identifica como um *lume sem serventia (MM, 84)*. No entanto, o elemento para o qual tende é a água, perante o qual permanece contemplativa, ensinando ao filho, sem conceitos filosóficos, que este é *arché*, princípio da natureza que também se pode confundir com o devir, à imagem do qual tudo passa, de nada servindo nomear: *Olha,*

⁴⁵⁰ Romance ao qual a Autora não deixa de fazer alusão n' *O Livro do Meio, op. cit.*, p. 44.

cheira, escuta comigo. (...) Cala. Não nomeies o que flui. A vida é água. (MM, 135), como juntos poderiam ter escrito Alberto Caeiro e Ricardo Reis. Maina, encantada das torrentes de água bruta e solta (MM, 41), deixa-se levar pela enxurrada (MM, 41) que a transporta para um espaço exterior desejado de maresia (MM, 41). O fogo é o elemento da origem e a água, o da chegada. Maina descobre-se mar, na sua palavra poética e espera queda à beira das cidades marítimas. (MM, 240)

Esta ligação fundamental à natureza, ao fogo, elemento da metamorfose por excelência, e à água, elemento condutor que permite a passagem, a transmissão de um saber ancestral, fundamental, legado que Maina veicula à sua neta, contribui para a consolidação do arquétipo da feiticeira. O interesse de Maina pelo espaço exterior natural e o prazer que se lhe adivinha quando neste se encontra, conferem a sua ligação a um arquétipo feminino que sempre se viu associado à natureza e que, como já foi referido, será confirmado na última caracterização que Fernando faz de sua mãe, ligando-a a um odor a *húmus e sal*. Herdeira de uma tradição veiculada pelas feiticeiras “à Michelet” e pelas guerreiras prometidas “ao fogo como Joana d’Arc”⁴⁵¹, Maina actualiza uma natureza “selvagem” no sentido de primeira, autêntica, insubmissa e não domesticável pela lei patriarcal. Como afirma Eduardo Lourenço, no seu prefácio de *Maina Mendes*: “A reivindicação de uma palavra total em boca de mulher retira-a do circuito humano, (...) É essa palavra absoluta, por sua, que Maina Mendes reclama, herdeira de séculos de silêncio e da ira sob eles soterrada”⁴⁵². O mutismo de Maina, expressão da ira e revolta contra uma lei que não é a sua, é símbolo do *milénar protesto* (MM, 41) de todas as vozes femininas que a precederam e se viram privadas de um lugar no discurso do logos.⁴⁵³ A reivindicação da palavra (de uma outra palavra) reenvia-a para um domínio selvagem, que se concretiza no texto na ira que Maina encarna, aproximando-a frequentemente do reino animal e natural. A sua comunhão com a natureza é de tal forma primordial e intensa que dessa ligação emerge uma aura sobrenatural que a remete para a margem habitada pela mulher de virtude, tal como confirmam as vozes populares que a excluem, ao lhe conferirem o poder de domar o mar e uma origem extraordinária porque marinha:

⁴⁵¹ Eduardo Lourenço, Prefácio de *Maina Mendes*, *op. cit.* 9.

⁴⁵² *Ibidem*, p. 9.

⁴⁵³ Cf. Estela Couto Berger, *op. cit.*, p. 60.

Se lhe fora a lamber dos cabelos pela tardinha era como lamber do sargaço, tão molhada me vem. E o calçado, como se o seixo e o sal não lho roessem. E a água na capa. Nem que eu lha fosse escorrer agora, dava para ferver uma sapateira. Se eles dizem que o mar nem se lhe chega, que se não fora assim não se atrevera a menina a bordejar a vaga pelo areal. (...) Se até dizem que foi trazida do rochedo, como se não viram os trens e a bauaria (MM, 96)

A ligação da mãe com o mar (mer/mère)⁴⁵⁴ repete-se ainda na voz de Fernando que associa a sua chegada, depois de cinco anos de ausência/internamento, às marés vivas, esse nome feminino de mar: *Quando a minha mãe voltou era o tempo das marés vivas. (MM, 137)*

Os lugares tradicionalmente ligados às feitiçarias, as florestas, montanhas e falésias, sempre foram exteriores ao meio social. Esta constante do mito não deixa de ser considerada por Maria Velho da Costa na construção do cenário pelo qual Hortelinda é obrigada a passar para atingir o saber exotérico, do qual a mulher de virtude é depositária. Esse mesmo espaço é frequentado por Maina, desde que cumpre o seu plano de encontrar guarida segura e de permanecer sem dono. O promontório, o vento, o mar revoltado que ecoa do fundo da falésia, a noite, a humidade da intempérie e os animais associados ao fantástico como os luze-cus e as lesmas (da terra e da lama), inspiradores (como muitos outros animais companheiros da feiticeira) de um asco que deriva dos lugares sujos e sombrios por estes habitados, são *topoi* deste cenário que se integrariam perfeitamente numa descrição de índole romântica, o que vem retirar toda e qualquer arbitrariedade à evocação de Alexandre Herculano neste contexto.

• O carreiro que conduz à margem

Hortelinda trilha um carreiro que atravessa o cenário romântico-fantástico, conduzindo-a à margem, esse lugar para o qual a ordem social reenvia a *mulher de virtude*, ao discriminá-la. As feiticeiras sempre foram “postas à margem”, habitando lugares distantes, selvagens, precisamente no limite do habitável⁴⁵⁵, entre a terra, o céu e a água, elementos que configuram o cenário da décima sub-parte da primeira parte (MM, 95).

⁴⁵⁴ Binómio clássico noutras escritas de mulher como a de Marguerite Duras.

⁴⁵⁵ “La Sorcière habite une grotte, un coin de forêt, une pauvre maison, peu éclairée et sale, que personne ne pénètre. Ainsi son espace d’intimité et de secrets se trouve protégé.” Myriam Boutrolle-Caporal, Lydia Gaborit

Esta paisagem é conotada com as trevas malélicas pelos seus traços sombrios: *o carreiro na escuridão, (...) tão escura a noite e soprada do Nordeste (MM, 95)*, agressivos: *A silva repuxa a meia de fioco (MM, 95)* e seus habitantes rastejantes que, ao serem esmagados, se passam a confundir com a terra: *Num trote agastado, vai no cimo do promontório e não cuida se pisa lesma ou luze-cu (MM, 95)*. A paisagem assume formas sublimes como a do promontório, precipício afastado do mar cujo roncar é longínquo. À vegetação, negam-se as formas diabólicas, fantasmagóricas que não deixam de ser pensadas como cenário ideal para a empresa levada a cabo por Hortelinda: *Os pinheiros, estorcidos do sempre ali muito ventar, não lhe parecem cobra ou agacho do cornudo, nem seu uivo sopro do daninho. (MM, 95)*

A passagem de um saber instituído a um saber paralelo é simbolizada pelo carreiro (MM, 95) trilhado por Hortelinda que quando o percorre sob condições climatéricas adversas, como convém a qualquer prova iniciática, se afasta do espaço cultural e socialmente ordenado da vila para se aproximar de uma natureza⁴⁵⁶ caótica e marginal, no seio da qual habita a feiticeira. Para aceder ao segredo ou a um saber outro, Hortelinda mediadora, entre Maina e a mulher de virtude, é obrigada a percorrer um caminho que se caracteriza como uma prova que a conduz a essa que, detendo um conhecimento alternativo, ostenta um carácter iniciático. Ao participar deste arquétipo, Hortelinda desempenha de forma exímia o papel de iniciadora relativamente a Maina, o que se confirma através da influência que exerce sobre a educação da menina, sendo por esta reconhecida (MM, 97) e por si confessada: *senhora senhora não mulher a fazer-se não na quis senhora as pragas sabe-las todas fui eu atão (MM, 112)*.

A linguagem adoptada por Maina, que inclui o *lema tomado de empréstimo da Hortelinda em primórdios. 'Albarde-se o burro à vontade do dono' (MM, 33)*, assim como as suas cantilenas provocatórias com referência ao padre cura, são-lhe ensinados pela cozinheira, incrementando o seu gosto pelo absurdo que também explica a simpatia pelo

e Yveline Guesdon, *op. cit.*, p. 1311. Cumprindo este respeito pela intimidade e esoterismo da figura da feiticeira, o seu encontro não é desvelado no texto de Maria Velho da Costa.

⁴⁵⁶ O ambiente que rodeia a mulher de virtude coincide perfeitamente com o tradicionalmente atribuído à feiticeira. "Personnage respecté autant que craint, elle vit dans des lieux frontaliers où la Nature qu'elle contrôle l'entoure d'une aura de mystère ; ce sont des landes fantomatiques, des grottes en retrait du village, le bois voisin et ses animaux nocturnes, etc. (...) tout d'abord, la Nature est son domaine, elle connaît les vertus des plantes, mais également leurs poisons." Nicolas Martin, "La Sorcière", *op. cit.*, p. 1724.

surrealismo representado por Hermínio, personagem do seu séquito: *Por toda a vida Maina Mendes sagraria assim, dessa crua distância, o direito ao absurdo dos demais e seu.* (MM, 33)

No âmbito da função iniciática desempenhada por Hortelinda, a proximidade que a cozinheira cultiva com o lume, nesse seu espaço essencial da cozinha e que será o espaço de eleição de Maina em casa dos pais, inicia a menina em práticas que lembram a utilização mágica de um objecto inevitavelmente conotado com a bruxa, o caldeirão. A feiticeira, mulher emancipada, transforma os instrumentos da sua escravidão em instrumentos da sua libertação. O caldeirão assim como a vassoura, através do uso que lhes é dado pela feiticeira, são desviados da sua tradicional função doméstica e tranquilizante⁴⁵⁷. Sob esta mesma influência parecem tomar forma as brincadeiras de Maina, na companhia de Hortelinda, confirmando e justificando a sua aversão à domesticidade no seio do espaço doméstico por excelência, a cozinha: *Ali está Maina Mendes caldeirando massa e farejando lume em alegria funda, toda ela larga inconveniência em terreno que porém a não açaima e porém ainda não poderá acoitá-la.* (MM, 32) O espaço doméstico da cozinha não a oprime⁴⁵⁸, no entanto, Maina pertence a uma geração que ainda não poderá ser totalmente livre nesse espaço simbólico de escravidão. O verbo caldeirar conota a acção de um engendrar ilícito⁴⁵⁹ acentuado pelo farejar, capacidade animal, intuitiva, de descobrir e conhecer através dos sentidos. As respectivas imagens de *caldeirar massa* e *farejar lume* recolocam Maina em universos magos e animais, conferindo-lhe ainda, como à feiticeira, a *glória de tismar bonecos de carnes flácidas em monos rijos* (MM, 32). A cozinha de Hortelinda ganha as

⁴⁵⁷ Desde a Alta Idade Média que “Préparer et entretenir le feu sont des tâches qui reviennent exclusivement aux femmes de la maisonnée. (...) le trépied de fer est très largement diffusé, mais la crémaillère reste réservée aux riches paysans et aux citadins, à l’exception des misérables. Poêles et chaudrons de fer ou de bronze sont presque partout présents ; leur nombre et leur dimensions varient en fonction de l’aisance.” Georges Duby et Michelle Perrot, *op. cit.*, p. 349.

⁴⁵⁸ Se, por um lado, a cozinha é o lugar da casa de seus pais que mais convém a Maina, também se refere que este ainda não é o seu lugar, o seu espaço. De facto, Maina não chega a encontrar um lugar que seja seu, em permanente insatisfação e recusa, sem um quarto ou cozinha que sejam verdadeiramente seus, apenas janelas.

⁴⁵⁹ O caldeirão, símbolo da culinária, prática tradicionalmente associada à mulher, pela sua forma e função evoca um “savoir-faire” feminino. No “caldeirar” de Maina, lê-se uma acção transgressiva que se adapta à utilização deste utensílio levado a cabo pelas feiticeiras: “Le chaudron des Sorcières, devient l’emblème d’une matrice négative et le cannibalisme est perçu aujourd’hui comme fantasme de transgression. L’objet sert de support à l’expression de tabous, et plus il est commun, plus il semble anodin, plus la transgression sera violente. Il faut bien convenir (...) que dans le chaudron du sabbat, ce sont symboliquement, la société et le cosmos qui se trouvent voués à la dissolution, à la liquéfaction.” Myriam Boutrolle-Caporal, Lydia Gaborit e Yveline Guesdon, *op. cit.*, p. 1317.

características de um lugar de iniciação no qual Maina, próxima do fogão e do fogo, instrumento e elemento de metamorfose, procede a práticas de transformação que lembram as de certas feiticeiras com desejos antropófagos de crianças, como a do conto alemão *Hansel e Gretel*, recuperado pelos irmãos Grimm:

Glória a de Maina Mendes atiçando com o seu cante cavo as fundas ânsias dos boqueirões no fogão de lenha, glória de tishnar bonecos de carnes flácidas em monos rijos de estralejar nos dentes, ela a debiqueira. (MM, 32)

O fogo, ou mais especificamente, o forno metonímico é composto por *entranhas e bocas* (MM, 31) devoradoras que seduzem em Maina a sua animalidade remanescente e, reciprocamente, a menina com o seu *cante cavo* de sereia *atiça as fundas ânsias dos boqueirões no fogão de lenha* (MM, 32). O jogo prazenteiro provocado pelo fogo denuncia em Maina uma libido pronunciada, também confirmada pela Autora: “Há ali uma criatura a contorcer-se, uma criatura de libido forte e personalidade poderosa, dentro dos esquemas da família tradicional burguesa de finais do século dezanove.”⁴⁶⁰

A cumplicidade com a empregada passa também pela partilha desse fogo que Hortelinda *atiça no medo habituado* e Maina contempla *sem medo*. Enquanto que a coragem de Maina lhe vem das suas *heranças outras*, o medo de Hortelinda poderá eventualmente simbolizar o recalçamento de uma classe oprimida desde sempre. De forma solidária, a menina lança-se na defesa da sua *rosa velha* contra toda e qualquer injustiça sobre esta cometida. Tal atitude de defesa desencadeará o gesto irreverente contra a mãe, em resposta imediata à repreensão feita por esta a Hortelinda.

O *modus vivendi* de Maina e Hortelinda na *Casa da Água* (MM, 126), descrito por Henrique, confirma a função iniciadora da cozinheira que se acentua depois do contacto com a mulher de virtude. A humidade, característica da ternura segundo a epígrafe de Raul Brandão retirada de *Húmus*, está claramente ligada à sub-parte que inicia, uma vez que as feiticeiras apreciam especialmente os lugares húmidos por serem tradicionalmente considerados como lugares de passagem⁴⁶¹. Ao cumprirem o seu papel de iniciadoras, as feiticeiras abrem caminho para outro estado, abrem passagem. Ao estabelecer a mediação

⁴⁶⁰ Entrevista de Luísa Costa Gomes, *op. cit.*, p. 55.

⁴⁶¹ Cf. Myriam Boutrolle-Caporal, Lydia Gaborit e Yveline Guesdon, *op. cit.*, p. 1311.

entre a mulher de virtude e Maina, a pedido da última, Hortelinda inicia também uma experiência mais aprofundada de *fratria* (MM, 172), conseqüente da ternura que partilha com a sua menina. Através desta solidariedade feminina, segundo Eduardo Lourenço, “Maina Mendes e a sua Autora por ela celebra o mistério de uma identidade e de uma identificação que redimem a primeira da sua escravidão e a segunda, do seu senhorio”⁴⁶². Esta igualdade de classes e de papéis sociais (apesar de, anos depois, ser rejeitada pela Autora, tal como o testemunha em diferentes entrevistas⁴⁶³) actualiza um “caos” indiferenciado, insuportável para Henrique, desencadeando um processo de restabelecimento da ordem levado a cabo por esta personagem masculina.

O encontro de Hortelinda com a *mulher de virtude* é símbolo de um pacto que celebra a passagem do sistema patriarcal vigente para um modo de vida alternativo, escolhido pela dupla Maina-Hortelinda. O diálogo entre estas duas personagens, que antecede o encontro com essa habitante da margem, é marcado por uma linguagem reveladora sobretudo de um carácter vernáculo, acentuado por uma veia popular, próprio da sabedoria e do discurso atribuídos às feiticeiras, em contraponto com o discurso erudito (e conveniente) do poder instituído veiculado por Henrique. Ao ser contaminado por um léxico assimilado do drama vicentino, este diálogo confere às protagonistas traços reminiscentes das personagens femininas quinhentistas, oriundas desse universo dramático. A referida influência lexical é sobretudo identificada através das injúrias vernáculas, em termos que aludem frequentemente a animais, como *cornudo* (MM, 95), *ranhosa* (MM, 97), *asna zurrana* (MM, 96), *loba*, *mula*, *perdiz vadia* (MM, 97) e também na dramatização do sociolecto de Hortelinda, que exprime um falar camponês, através de uma deformação prosódica que simplifica a linguagem, como demonstra a expressão, *havam delizer* (MM, 96) ou ainda proferida por Guiomar, outra personagem do mesmo estrato social, *Pró que le havia de dar* (MM, 84). Os discursos de Henrique e Fernando, verdadeiros exemplares de um falocentrismo, assumem contornos eruditos em contraponto com o discurso popular,

⁴⁶² Eduardo Lourenço, *op. cit.*, p. 14.

⁴⁶³ M.V.C. – “A Maina, não renego em termos de escrita mas de conteúdos implícitos: o ruralismo telúrico (O Simão até diz na Missa: «Se me vejo livre do campesinato...») tudo isso... rejeito. É do neo-romantismo mais insuportável. É mesmo aquela valoração do amuo, da ressonância feminina como silêncio, como identificação com a serviçal, com a criada, tudo aquilo tem momentos repelentes.” Clara Ferreira Alves, “Maria Velho da Costa: *Ite, Missa est*”, *op. cit.*, p. 61.

irreverente, adoptado por Maina, sob influência de Hortelinda e dessa figura tutelar que é a mulher de virtude, símbolo de um discurso paralelo de revolta e de contra-poder.

• O contra-poder da margem

As personagens que constituem o *séquito* (Hortelinda, Mulher de Virtude, Hermínio) e linhagem (Cecily e Matilde) de Maina, poderão ser interpretadas como representantes de uma “sociedade paralela”, uma contra-sociedade, um contra-poder que rejeita o poder tradicionalmente assumido pelos homens tal como é referido por Julia Kristeva, a propósito de certas correntes feministas:

“Plus radicaux, les courants féministes qui, refusant une homologation avec quelque rôle d’identification avec le pouvoir existant quel qu’il soit, font du deuxième sexe une *contre-société*. Une société féminine se constitue alors, une sorte d’alter-ego de la société officielle, dans laquelle se réfugient toutes les possibilités réelles ou fantasmatiques de jouissance. Contre le contrat socio-symbolique sacrificiel et frustrant : la contre-société imaginée harmonieuse, sans interdits, libre et jouissive (...) la contre-société reste le seul refuge de la jouissance car elle est précisément une a-topie, lieu soustrait à la loi, éclose de l’utopie.”⁴⁶⁴

A razão pela qual as personagens femininas procuram as margens, lugares a-tópicos de prazer, talvez se prenda como facto de os diferentes marginalismos, de sexo, de idade, de religião de ideologia representarem no mundo moderno, segundo Julia Kristeva, uma zona de “jouissance” que permite uma transcendência laicizada.⁴⁶⁵

Através da sua psicanálise, Fernando parece atingir um *insight* da mesma ordem, apesar de não evocar o termo prazer. Refere da seguinte forma o desejo (condição *sine qua non* do prazer): *Onde está o desejo imenso está a imensa alegria, onde a transgressão suportada até ao limite do possível, encontra-se o vector do paraíso perdido. Porque não lê Milton sobre esse Freud que o encolheu.* (MM, 212) Nesta intertextualidade com *O paraíso perdido* de John Milton, Fernando não só manifesta a sua descrença na psicanálise, como também procede ao elogio do princípio de prazer, compreensão intelectual, *insight*, que não consegue aplicar à sua vida, regida pelo princípio de realidade e por um super-ego herdeiro da função paternal que pode, em última análise, ser associada à moral e ao judeo-cristianismo. Em resposta a um *Inquérito para Senhoras* elaborado por Cecília Barreira,

⁴⁶⁴ Julia Kristeva, “Le temps des femmes”, *op.cit.*, p. 13.

⁴⁶⁵ Cf. *Ibidem*, p. 14.

Maria Velho da Costa confirma o princípio de prazer, presente no texto de Milton, afastando-o em termos freudianos da função paternal associada aos princípios do judeo-cristianismo: “A minha história não é exemplar, eu li *O Paraíso Perdido* do Milton aos dez anos quando na faculdade o davam em excertos. Este livro é o começo da minha rejeição do catolicismo, que só se confirmou aos dezasseis anos.”⁴⁶⁶

Cecily e Matilde transcendem-se no prazer que encontram quando transgridem. Ao sair para o mar nos barcos dos pescadores, a mãe assume a alegria de se emancipar do seu papel de esposa do patrão, num projecto de igualdade sexual e social que confirma ao propor às mulheres dos mesmos pescadores a experiência do júbilo do corpo que se liberta da roupa e do dever de servir o marido, para desfrutar de um banho de mar partilhado em *fratria* (MM, 172). A filha Matilde, por sua vez, assume de forma indolente e provocatória a sua emancipação e libertação sexual, em meados dos anos 60, através do uso de contraceptivos (*I always kept my contraceptive hanging on a Victorian lampshade. (MM, 177)*), drogas e concretizando finalmente o desejo de partida da avó, viajando de Londres para La Paz e da Bolívia para São Paulo. Tendo nascido em 1947, Matilde tem 20 anos na década de 60, integrando a geração *flower power* (MM, 180) que recusa o “establishment”, passando da experiência das drogas em Londres ao voo para a América Latina, destinação escolhida, provavelmente, segundo critérios ideológico-políticos. Matilde escreve ao pai de terras distantes, de La Paz, capital administrativa da Bolívia e, na voz desta personagem, é explícito o espírito contestatário *peace and love*, marca da sua geração (que ainda é a da Autora e a de Elisa, a escritora de *Casas Pardas*): *La Paz is not nice. Só uns dias aqui. Anyway, sinto que suo a Europa para fora de mim. (MM, 179) The half buried stones of latin America are aglow. (MM, 182)* Para além da referência a La Paz, a localização de Matilde na Bolívia é sugerida pela proximidade declarada do Brasil, evocado através da língua portuguesa: *aqui perto deste Espanhol untuoso, deste Português inteiro de vogais (MM, 179)*. A margem temporariamente escolhida por Matilde é o “novo” continente que lhe permite outras experiências distintas das que experimenta na “velha” Europa, de onde é oriunda.

⁴⁶⁶ Cecília Barreira, “Inquérito para as Senhoras”, in *Confidências de Mulheres*. Lisboa, Notícias, 1993, p. 177.

Se a fundação de qualquer sociedade implica a expulsão de um excluído, o sacrifício de um bode expiatório⁴⁶⁷, sendo condição necessária para o estabelecimento da ordem uma violência primordial, para esta contra-sociedade em questão existir (a feminina), implica a exclusão do outro sexo (o masculino). No romance de Maria Velho da Costa, o universo masculino encontra-se nitidamente separado do universo feminino. A distância entre as personagens masculinas e femininas é marcada pela separação dos espaços por estas frequentados. A marginalização de Maina, decidida por Henrique, começa por ser definida em termos espaciais, através da criação/instauração de quartos separados. À excepção dos lugares sociais, Henrique e Maina nunca partilham um espaço comum, íntimo, o que reflecte a ausência de qualquer intimidade entre o casal. Em contrapartida, a cozinha ou o quarto do sótão da *Casa da Água* (MM, 126) são espaços privilegiados da cumplicidade entre Maina e Hortelinda.

Anterior à marginalização de Maina por Henrique é a auto-marginalização fruitiva de Maina, que se concretiza nas suas transgressões: os longos passeios ao ar livre, sem dama de companhia, possíveis graças à nova casa, perto do mar; o isolamento social, recusando-se a receber os amigos do marido; e a assunção do seu corpo ao decidir amamentar o filho, até ao primeiro ano de idade. Decisão que iria contra aqueles que seriam os costumes da época em tal estrato social, causa de vergonha, como o testemunha a Autora n' *O Livro do Meio*, apesar de ter nascido duas décadas depois de Fernando: *Amamentado, amamentado por sua própria mãe o meu filho, com um ano de idade! (...) 'Ah sim, tua mulher amamenta a criança? Ouve, quando poderei ver-te em Lisboa, Na Brasileira?' Nem outra sede me resta.* (MM, 102). Esta questão será de novo salientada, em *Missa in Albis*, a propósito da vergonha ou da culpa associada a esse gesto corporal: *Também ele tinha sido amamentado com dedicação. Mas Isabel conhecia a culpa desse tempo, pela indignação de Jaime Mendia e dos outros meninos, pelo castigo de Sixto.* (MA, 244).

⁴⁶⁷ De acordo com as descobertas da antropológica e de certo pensamento filosófico, nomeadamente, o de René Girard, Cf. *La violence et le sacré* (1972), *Les choses cachées depuis la fondation du monde* (1978) e *Le bouc émissaire* (1982).

A decisão de amamentar proporciona a Maina uma experiência sensual do seu corpo⁴⁶⁸, excluindo-a simultaneamente do corpo social a que pertence, permitindo-se *prazeres que [o marido] enjeit[a]* (MM,105).

Os passeios pela praia de Maina, Cecily e Matilde são festas de prazer e entusiasmo harmonioso que Fernando nunca terá a oportunidade de experimentar, apesar da sua frequência assídua desse mesmo espaço desde tenra idade, na companhia da sua mãe, quando era um jovem rapaz, nas zaragatas com os filhos dos pescadores, em adolescente, com Hermínio e, em adulto, dirigindo os trabalhadores da sua indústria pesqueira. No entanto, será nesse lugar, a praia, seduzido pela desenvoltura de sua filha face às ondas, que Fernando vislumbrará o prazer da transgressão (MM, 211): *Ah, recordo-me, recordo-me de a ver banhar-se, já adolescente, eu na praia, ela ao longe, apoiada no rochedo em meio à rebentação baixa das ondas, (...) toda num abandono e numa magnífica solidão dando-nos as costas, a nós, à casa, a toda a terra*, (MM, 211).

Henrique pretende restabelecer a ordem ameaçada pelo contrapoder que constitui a aliança entre Maina e Hortelinda, acima de tudo, por se ver desta excluído, assim como Fernando o será da solidariedade entre a sua mãe e a esposa, ao ser “expulso” do quarto do nascimento da sua filha e continuando a ocupar uma posição periférica quando a observa na adolescência, mas apenas de costas, ou quando a espia de longe na sua descoberta do amor. Numa hipotética leitura de atracção incestuosa de Fernando por Matilde (MM, 211), a reacção “violenta” do pai (*tremendo de susto e de cólera* (MM, 213)) aos primeiros amores da filha seria explicada como uma pura manifestação de ciúme⁴⁶⁹.

Esta série de exclusões masculinas poderia ser interpretada como uma manifestação de um sexismo (inverso ao tradicional que discrimina a mulher) implícito no texto, se a personagem de Matilde não cumprisse a função reconciliadora que as cartas escritas ao pai testemunham. Matilde tem por função prosseguir o pai (*te prossigo* (MM, 230)) e realizar o projecto de libertação idealizado pela avó. A filha não exclui completamente o elemento de sexo masculino do seu universo, porque o pai é ainda o interlocutor a quem escreve,

⁴⁶⁸ O gesto de amamentação, recorrente em personagens dos romances de Maria Velho da Costa e Teolinda Gersão, será analisado numa outra perspectiva ilustradora da complexidade do relacionamento entre mães e filhas no parágrafo 3.1.1 “Uma educação para a aceitação social” • “*Maternal Thinking*”, p. 344.

⁴⁶⁹ Cf. § 3.2.3 “Pais edipianos”, p. 457.

dizendo-lhe que pretende regressar a casa, *I must go back to you and Vómaina* (MM, 230) e deixando adivinhar uma grande proximidade, apesar de ambígua: *Sim, pai, contigo, porque à tua vista fui. Não, pai, despeço-me porque te prossigo* (MM, 230). O pai é aquele que deverá ser morto simbolicamente para que a emancipação aconteça, para que as raízes tomem forma: *Raízes no tempo tem, por morte de pai e guerra de mãe.* (MM, 230) Frase na qual se lê a alusão ao complexo de Electra, tão querido e recorrente na obra da Autora⁴⁷⁰. As três partes em que se divide o romance, conferem-lhe um carácter dialéctico que se sintetiza na terceira, através da qual é permitida a crença num eventual diálogo entre os sexos, antes distintamente separados, segundo a indicação dos seus próprios títulos: *A Mudez*, atributo feminino que nomeia a parte consagrada à protagonista (e que substitui o nome masculino silêncio), *O Varão*, nome que não é um atributo mas que designa em si o sexo masculino⁴⁷¹ e, o terceiro título, que sem determinante ao contrário dos precedentes, sugere uma neutralidade, uma ausência de género, ou melhor a possibilidade, à luz da teoria *queer*⁴⁷², de um género em construção não terminada nem determinada, logo *Vaga*.

Matilde afirma a vontade de ser de outra forma que aquela sugerida pelo pai, quando lhe responde à proposta que ele lhe fez, em sonho, de ficar com ele na cripta-igloo até que a água (vaga) subisse: *No father, I will not stay with thee, thou art what stays.* (MM, 230) Lê-se assim a emancipação da filha, na afirmação do seu desejo de desempenhar um outro papel do que aquele tradicional e socialmente imposto à mulher. Matilde, ao recusar-se a ficar com o pai à espera do afogamento mútuo, não só resolve o seu complexo de Electra, indiciado na frase acima citada (morte de pai e guerra de mãe) (ou o de Édipo de seu pai), ao negar a protecção suicida do seu progenitor incapaz de reagir, apenas apto a esperar a morte no refúgio da cripta-igloo, que seria o túmulo de ambos à chegada da vaga, como também se afirma enquanto mulher emancipada que pretende assumir inteiramente a responsabilidade

⁴⁷⁰ Cf. § 3.2.2 “Electra revisitada por Gita e Elisa”.

⁴⁷¹ Cf. III Parte § 1.1.2 “A Epígrafe”.

⁴⁷² “uma categoria em formação constante” (Jagose, Annamarie, *Queer theory*. Victoria: Melbourne University Press, 1997) Cit. por Ana Gabriela Macedo e Ana Luísa Amaral, *op. cit.*, p. 161.

das suas opções de vida. O seu filho/a (?) por nascer simboliza uma nova forma de ser, por enquanto ainda vaga, apenas promessa⁴⁷³.

• Restabelecimento do poder central

Depois de contar o já referido baile onde ocorre a sedução por Maina (sub-parte 7) e o casamento que daí decorre (sub-parte 9), pela terceira vez narrador homodiegético, Henrique usa a palavra para narrar o fim do feitiço/sedução lançado pela *mulher* e a consequente separação (sub-parte 11). Este narrador homem que fala na primeira pessoa, evoca a luz enquanto metáfora da razão e do logos que o seu discurso reitera, dispondo de uma palavra que serve para restaurar uma ordem e poder ameaçados pelo caos e pelo contra-poder, introduzidos sob a influência da *mulher de virtude*. Como se de um contágio se tratasse, depois do contacto de Hortelinda com a *ranhosa*, a casa de Henrique torna-se um lugar de caos e trevas que cabe obviamente ao Senhor, enquanto cavaleiro da luz, erradicar. Ao marido, cabe restabelecer a ordem fortemente ameaçada, na casa invadida pelo contra-poder simbolizado pela *mulher de virtude*. A mediação entre esta e Maina, operada por Hortelinda, verifica-se, entre outras práticas, na educação de Fernando, marcada por influências arcaicas e populares: *as pequenas unhas irregulares dos dentes dessa mulher que te afirma roendo-as ser essa a única forma de não cortares a fala a teu filho* (MM, 102).

Esta prática revela-se eficaz pois Fernando repetirá, mais do que uma vez, nas suas sessões de psicanálise que cedo começou a falar (MM, 120, 135). O plano educativo engendrado pela parelha que testemunha uma intenção de matriarcado, parece ser bem sucedido tal como transparece pelas palavras de satisfação proferidas por Hortelinda no seu leito de morte: *carninha viva que os nossos sabugos ajeitaram teso como um cabrito montanheiro*. (MM, 110) Esta práxis opõe-se diametralmente aos hábitos, costumes e educação aspirados por Henrique. Este, deseja e veicula uma cultura erudita, mesmo “savante”, ao integrar no seu vocabulário palavras francesas como: “*Désœuvrée*”, “*faux pas*” ou “*contenance*” (MM, 102), tendo por função *acabar* com esses *costumes rudes* (104), tão apreciados por Maina e pela sua mentora, Hortelinda, que consubstanciam uma práxis e

⁴⁷³ Essa nova forma de ser mulher, vaga no fim de *Maina Mendes* e início de *Casas Pardas*, precisar-se-á ao longo deste último romance. A personagem de Matilde aprofundará a sua identidade e o seu projecto de vida, naquela que poderá ser considerada a sua continuadora, Elisa, que se realiza num projecto de escrita.

um saber populares e alternativos: *A vileza de buscar-te nos quartos de cima, assentada rotunda do estado na enxerga da cozinheira, emborcando bebestragens acres de alho, infusões de urtiga seca ao sol nas telhas de minha casa.* (MM, 103)

Indícios da linguagem e dos modos eruditos adoptados por Henrique, em oposição diametral aos da esposa, de raiz popular, manifestam-se no *mel com que [a] tent[a]* e no conseqüente insulto de Maina: *esterco fino bosta de palácio* (MM, 113): *ah quem te encornara maldito e te afogara no mel com que me tentas a que fale vai-te* (MM, 112-113).

O marido desvincula-se afectivamente da esposa deixando de estar sob o jugo da emoção. Uma vez desfeita a construção dos seus sentidos, Henrique destitui Maina de qualquer um dos seus possíveis papéis, sobretudo o de sedutora, capaz de o encantar graças à capacidade de manipular a sua aparência, pelo dom da metamorfose que partilha com as feiticeiras: *Bela serás, não mais transfigurada.* (MM, 103) *Tua beleza poderá retomar-se que não mais sagrarei por alto o que a tão baixo me obriga* (MM, 103). *Meu rim sarou ao sararem meus amores dantescos e serôdios* (MM, 103)⁴⁷⁴. O rim é a metáfora do desejo de Henrique por Maina; a sua referência assinala a presença ou a ausência de relações sexuais entre o casal: *Não ouvirei o teu sim apenas o ritmo de meus rins.* (MM, 92) Será ainda uma doença de rins a eventual causa da morte de Henrique, sugerida pela associação efectuada por Fernando, numa sessão de psicanálise:

Dizia-lhe “Doem-lhe os rins, pai?” e ficava (...) a vê-lo contentado agarrar-se aos quadris, quase gemer de candura que ali não estava, até dizer que não, que o paizinho trabalhou hoje muito. (...)
Não, não creio que (...) conviver com ele na expectativa da sua morte me conviesse.
 (MM, 137)

Serão os rins afectados simbolicamente pela ausência de amor, verdadeira causa que conduzirá Henrique à morte? :

Humana pretensão esta de bem amar-te mortalmente, minha senhora esposa, nem esposa, nem senhora. (MM, 101)
Finalmente, minha senhora esposa, nem esposa, nem senhora, posso perder-vos. Podes ir, Maina Mendes, onde te afoguem menstruas e te corrompam os costumes rudes que te aprazem. (MM, 103-104)

⁴⁷⁴ Os amores serôdios de Henrique, explicam-se por terem ocorrido em idade avançada, de onde se adivinha um eventual fosso geracional entre Maina e o marido. O único indício acerca da idade de Henrique, surge no baile onde cruza sobrinhos e filhos de amigos, já em idade de namorar raparigas como Maina.

Henrique oficializa essa separação psicológica através da separação física, ao deixar de dormir no mesmo quarto de Maina:

Hoje, hoje, seguirei até à ala norte da casa e mandarei armar meu leito e escovar as minhas roupas para que se destrincem dos humores azedados das tuas. (MM, 103)
Mudem-me as roupas, mudem-me o quarto. (...) Apartem--me a roupa deste quarto. (MM, 104)

Curado da sedução de Maina, deixando de estar sob o jugo da emoção e recuperando todas as suas faculdades racionais, o pai pode então retomar o poder e restaurar essa ordem patriarcal da qual é representante, precisamente a partir do momento em que o filho o nomeia, fazendo uso da palavra/logos/lei. A aparição do verbo na boca do filho, toma a forma de ‘pai’, representante do logos, da luz e da ordem: *O menino diz ‘pai’ em meu joelho, maldita podes ser, carne fecunda, ruída aparição, desfeita construção dos meus sentidos. Me retomo. (MM, 103)*

No entanto, este domínio dos sentidos exercido pela razão é fruto de um super ego superficial que será demolido pelas forças subterrâneas de um inconsciente regido pela emoção, pois sete anos mais tarde, Henrique sucumbirá a esta tentativa de retomar as rédeas de sua vida, como se pode inferir a partir das informações fragmentárias e dispersas fornecidas ao longo das sessões de psicanálise de Fernando: *Disse-lhe já que meu pai morreu dois anos depois? (MM, 140)*. Leia-se: *depois* do acontecimento fundamental que é o regresso de Maina do seu internamento, que ocorre quando Fernando tem a idade de 3 anos e que se prolonga até aos seus 8 anos (*MM, 120*).

A assunção da primeira pessoa nesta sub-parte, narrada pela voz homodiegética de Henrique, sublinha a retomada de poder por parte desta personagem. Uma vez que a entidade paternal é erigida pela voz do filho, que diz ‘pai’ oito vezes neste capítulo, esta passa a assumir as suas funções, restaurando a lei. Ao dizer pai, o menino reconhece a autoridade do mestre/senhor, a quem se deve obedecer: *Vinde os que me servem, foi afixada a lei de herdeiro, a lei que serve. (MM, 104); quem tem pai, tem servos de préstimo. (MM, 105)* Leia-se: quem tem pai, “goza” ou sofre do poder que decorre do exercício da função patriarcal. Para melhor reinar, fazendo uso do seu poder que determina o rumo da casa, Henrique é obrigado a dividir, ou melhor a separar aquelas que unidas se lhe opunham como contra-poder: a dupla Maina-Hortelinda: *Mole confusa de carnes que formas com essa*

*mulher e a criança suja da criação (MM, 102), enclausurando cada uma no seu espaço convencional, a senhora no quarto e a cozinheira na cozinha, e separando o filho da mãe (MM, 104). O estabelecimento da ordem implica o sacrifício, a violência que constitui a separação de um estado natural, fusional, indiferenciado da criança com o corpo maternal e deste com um seu igual, Hortelinda. A acção de Henrique é comparável à do Criador que ordena o caos através de uma semântica da luz que se opõe às trevas e da separação que contraria o homogéneo, indiferenciado e indiscriminado. A diferença de Henrique, relativamente ao Criador é que, fazendo luz, mais não faz do que deslocar as trevas, mudando-as de lugar, marginalizando-as pois do mistério e segredo de Maina nada saberá: *Ide últimas sombras da madrugada. Sou eu ainda que aqui comando o dia. (MM, 104) Luz a casa do arrais, onde o mando é de homem. (MM, 103) Macio dia retomado e cálido gosto de mandar. (MM, 104)**

O poder masculino é “claramente” metaforizado por uma luminosidade apolínea, sugerida pelos termos *dia, branco, limpo, luz*, enquanto que as metáforas associadas à *hegemonia matriarca disforme (MM, 101)* do contra-poder feminino das *matronas* evocam as trevas, as sombras, os costumes rudes, as mesinhas e alguns prazeres do corpo dionisíacos que Henrique enjeita (*MM, 105*). O narrador arquitecta um campo semântico do sórdido, no qual se integram a sujidade que provoca o *asco* e um *negro* obscurantismo também comuns ao arquétipo da feiticeira: *Cresce a incúria, os panos azedam na cozinham de gordurosos sem vigília da austeridade que te emprestei (...) o perfume brando do teu leite espraia-se pela copa onde o talher delonga e o pessoal enxovalhado cochicha. (MM, 102)*

O Domínio de Maina é uma casa inabitável, um “caos” que cabe a Henrique ordenar; um corpo em osmose com o de seu filho que cabe a Henrique separar: *ressonas levemente (...) comendo teus manjares, dessa mulher tua, asco feito gente, que te cozinha os guisados brutais, chouriçadas e sardinha ventrada sobre o pão negro. (MM, 102)*. Os prazeres da boca de Maina são os menus populares, “caldeirados” por Hortelinda que, uma vez ingeridos, a metamorfoseiam num *animal cansado*, devorado pelo seu próprio filho: *Suspiras grosso, bufas de sono como animal cansado. (MM, 103) O menino suga a mãe e diz ‘pai’. (MM, 104)*

A última imagem sugere uma mãe/objecto fálico que se adequa ao temperamento de Maina e à relação que desenvolverá com o filho, nos primeiros anos da infância, exigindo-lhe uma heroicidade impossível (MM, 122)⁴⁷⁵. Contra a fusão indiferenciada dos corpos da mãe e do filho, o pai instaura uma separação ordenadora que faz o menino abandonar o seio da mãe para beber Nestlé. A esta passagem do Caos ao Cosmos, está intimamente ligada a verbalização operada pela criança. Essa *criança sem horários de lavagem ou amamentação*. (...) *suja da criação, de lama, os bibes logo encardidos*, (MM, 102) será apartada da mãe (como esta confirma posteriormente em confissão feita a Hortelinda (MM, 112)) e educada de uma outra forma segundo a vontade do pai, depois de ter marginalizado e desautorizado a mãe.

Na seguinte passagem das *Novas Cartas Portuguesas* é descrito o estereotipo da relação heterossexual, aplicável ao par de opostos Maina e Henrique:

(...) mulher marginalizada naquilo que o homem rejeita nas suas escolhas pragmáticas, intuição feminina (a mulher tem artes, diz o povo e Freud considerou-a, et pour cause, muito mais atenta do que o homem, ao significado dos esquecimentos e actos falhados), eterno feminino, magia, bruxa, demoníaca, possessa, vampe (ah, mulher! Que é para te comprar que eu trabalho há séculos, e minhas leis, e tu sempre me foges), corpo que se possui, terra do homem, carne da sua carne, costela de Adão, homem faz-se mãe da mulher para a reorganizar nas suas origens, a partir do caos, mulher poder de tentação e de pacto com a desordem, poder e escândalo, sentimento de culpa do homem, sua critica marginal, sua imagem negativa... (NCP, 92)

Na terceira sub-parte homodiegética (a 11.^a da primeira parte) onde é narrada a “cosmogonia doméstica” fundada por Henrique, são abundantes as metáforas de um poder apolíneo masculino que domina e subordina um viver feminino de índole dionisíaca. Aos olhos do narrador, Maina transforma-se num corpo animal, no alimento de seu filho e o seu seio num *objecto zoófilo* (MM, 101) que, acima de tudo, exala *odores* e lhe provoca *azia* (MM, 101). O cheiro de Maina torna-se para Henrique desagradável porque imbuído da sua animalidade. Françoise Dolto sublinha esta relação entre o odor e o carácter animal, num

⁴⁷⁵ Fernando, ao subir o rochedo com menos de 3 anos, adopta traços semelhantes à atitude destemida do filho da Autora, contada no seu penúltimo livro: “*J. puxou o panamá para os olhos. Era o que fazia quando se metia em empreendimentos de risco – gatinhar pelo mar adentro, mexer em cães desconhecidos. Já falava, mal. Começou a subir as escadas do galinheiro (...) Meu pai levantou-se, a angústia na voz. A escada era íngreme, de pedra e sem apoios. § Olha o menino, filha, tu caís, J. Afonso. § Tratava-o sempre com o segundo nome, que era o dele, Afonso. § O avô vá badamedada. Ião quê, Ião pó. § E continuou, de gatas, com a viseira baixa. Berrando com voz de cabreiro. Meu pai sentou-se, inquieto ainda, o raro sorriso azul. § Vês tu, filha, ninguém sai às pedras da rua. (LM, 227).*”

artigo publicado na revista *Sorcières*, subordinada ao tema *Odeurs*: “Je pense que pour les humains l’odeur touche trop l’animalité de l’humain, c’est pour ça qu’ils s’en défendent. Et puis c’est très archaïque.”⁴⁷⁶ O destaque do odor de Maina é também sublinhado pelo filho, sendo através do olfacto que cristaliza e retém a imagem de sua mãe (*MM*, 224).

Ao identificar a entidade feminina com a natureza animal, Henrique, *humanal* (*MM*, 101), remete-a para um estrato inferior numa escala de seres imaginária, privando-a de hábitos humanos de higiene física e moral, aproximando-a do oculto, do sombrio e, por conseguinte, de uma práxis ligada à feitiçaria através dos seus *mistérios e esquivanças* e da sua metamorfose animal. No entanto, a animalização de Maina operada por Henrique não é desde o início pejorativa, oscilando conforme o seu ponto de vista. O narrador-observador do baile e do seu próprio casamento começa por visualizar a sua amada e noiva sob a forma de animais que metaforizam sentimentos altamente valorativos, dado o seu estado de paixão e admiração por Maina. A transformação dos últimos em sentimentos de desrespeito e rancor encontrará as suas metáforas em animais que assinalam uma natureza inferior.

Harpias e Cilas ou o estranho fascínio do híbrido feminino/animal. Paralelamente à aparente libertação de Henrique do feitiço/sedução de Maina, esta adopta uma forma animal repugnante aos seus olhos, sendo-lhe novamente conferido o dom da metamorfose, herança do seu arquétipo. Onde antes o narrador via uma rola, um condor ou uma pomba, a justiceira agora vê uma harpia.

Rematada em harpia vagabunda lhes renego a altivez por desleixo de alma, animal de alma desleixada a prazeres que enjeito. Já o dia jorra pela janela e limpa é a face da água (...) Não lhes existe bojo obscuro e fecundo que não possam esventrar-lhe minhas redes. Não te habitam mistérios e esquivanças que não possam alquebrar meu mando e meu labor. (MM, 105)

Dono de uma próspera indústria pesqueira, pescador/caçador com as suas *redes, mando e labor*, que fazem referência à sua profissão e estatuto, Henrique domina, “esventra”, esse corpo feminino, *bojo obscuro e fecundo*, doravante despossuído de *mistérios e esquivanças*. Ao transformar a esposa num animal monstruoso, encarado como perigoso e nefasto, ele justifica a sua ostracização/marginalização. A fera será encerrada numa jaula. A

⁴⁷⁶ Françoise Dolto, “Fragance”, in *Sorcières : Les femmes vivent : Odeurs*. N.º 5, Paris, Éditions Albatros, [s.d.] p. 13.

animalidade e monstruosidade é associada à mulher quando esta se manifesta como uma alteridade ameaçadora que, como tal, deve ser afastada e excluída. De acordo com o que já foi referido a propósito da bestialidade encarnada na mulher a banir, presente em textos bíblicos.

Apesar de lhe ser sempre associada uma ave, a última híbrida, resume a natureza de Maina numa mistura do feminino e da animalidade monstruosa, uma vez que as harpias se representam como mulheres providas de asas ou ainda como aves com cabeça de mulher e garras afiadas. Ao serem representados sob o número de dois ou três⁴⁷⁷ raptos de crianças e de almas, estes monstros adequar-se-iam perfeitamente à dupla que assumia para Henrique, Maina e Hortelinda, privando-o do filho pela forma como o criavam. De humano as harpias de Dante ou Ronsard só têm o rosto, dominadas pela componente animal. E o seu número, uma, duas ou três, varia como o significado das suas denominações, sempre associadas ao vento⁴⁷⁸. A escolha de tal imagem por Henrique⁴⁷⁹ revela-se ainda como uma premonição do futuro de Maina, na medida em que Dante situa as harpias no Inferno, mais precisamente, na horrorosa floresta dos suicidas onde se lamentam⁴⁸⁰. Também Maina o poderia ter feito após o suicídio do seu filho.

⁴⁷⁷ As harpias podem ser duas ou três conforme a tradição: “Aello, apelée aussi Nicothoé, et Orcypété ; mais on en connaît aussi une troisième, Célaeno. Leurs noms sont révélateurs de leur nature. Ils signifient respectivement : Bourasque, Vole-Vite et Obscure.” Pierre Grimal, *Dictionnaire de la Mythologie Grecque et Romaine*, op. cit., p. 175.

⁴⁷⁸ O que se explica uma vez que são animais do ar. Mas as harpias também procedem do elemento marinho, na *Odisseia*, são identificadas com as intempéries que se abatem sobre as embarcações. A *Eneida* obscurece o retrato das Hárpias tornando-as repugnantes, transformando-as em inspiradoras de bestialidade e de terror. A sombra e a atrocidade emanada por estes monstros fabulosos estão inevitavelmente associadas à sua ligação com o inferno, Virgílio liga-os irremediavelmente a um universo escatológico. No entanto, este autor não é o primeiro a aperceber-se da dimensão infernal destas criaturas confundindo-as com as Fúrias, já na *Odisseia* Penélope afirma que as harpias confiam as suas vítimas às Erinias. Cf. Bertrand Schiro, “Harpies (Les)”, *Dictionnaire des mythes féminins*, op. cit., p. 883-884.

⁴⁷⁹ Apesar de nada se poder adiantar sobre a escolha desta imagem pela Autora, pode-se, no entanto, avançar a hipótese da inspiração lhe vir também de Shakespeare, que na *Tempestade*, (obra bem sua conhecida, como se pode verificar pela presença subjacente no romance *Irene ou O Contrato Social*) dá a Ariel a forma de uma harpia, vingando Próspero e fazendo pagar aos napolitanos a sua aliança com António, irmão do vingado a quem usurpou o trono de Milão.

⁴⁸⁰ Vasco Graça Moura, na sua tradução de *A Divina Comédia*, refere em nota: “Harpías: seres fabulosos, filhos de Taumante e de Electra, com rosto de mulher e corpo de pássaro. Virgílio conta que Eneias e os seus companheiros, próximo das ilhas Estrófades, foram atacados pelas Harpias (*Eneida*, III, 209 e segs.) prenunciando-lhes novas desgraças.” Num bosque do Inferno (*Inferno*, XIII, 10-15), “brutais Harpias sempre aninham/ (...) Tem alas largas, colo e rosto humanos,/ pés com artelhos e penudos ventres;/ e pios dão nas árvores insanos.” Dante Alighieri, *A Divina Comédia*. Vasco Graça Moura (trad.), Lisboa, Bertrand Editora, 1997, p. 129. Tal imagem, inspirará vários ilustradores de *A Divina Comédia*, dos quais se destacam Sandro Botticelli e Gustave Doré.

Ao atribuir a Cecily o “petit nom” de Scila, Maina confere-lhe uma dimensão “monstruosa”, através da homofonia de Cila, que juntamente com Caríbdis forma uma dupla monstruosa feminina, dois perigos, além das sereias, que Ulisses deve evitar segundo os conselhos de Circe na *Odisseia*⁴⁸¹. Esta alcunha afectiva, permite uma intertextualidade com *Ulysses* “reescrito” por James Joyce que, por sua vez, evoca *Hamlet* quando refere *Scylla* e *Charybde*⁴⁸². Através do seu “peti-nom” sibilante, Cecily é aproximada de uma sibila e presta homenagem à obra fundadora de Agustina Bessa Luís, escritora frequentemente louvada por Maria Velho da Costa e autora da epígrafe⁴⁸³ que introduz, com a de Freud, a segunda parte, *O Varão*. Rebaptizando Cecily de Scila, Maina torna-a membro de um colectivo feminino assustador para aqueles que não participam dos seus princípios irreverentes, transgressores que dirigem o *canto matrilinear* (MM, 219). Canto este que reenvia ao das sereias, seres frequentemente associados às harpias, uma vez que as primeiras imagens dos dois monstros se confundem, sendo ambos representados metade mulher e metade pássaro⁴⁸⁴. Cila e harpia, personificações de forças marinhas nefastas para os marinheiros, tomam forma no romance de Maria Velho da Costa, nas personagens de Scila (Cila) e de Maina (Harpia). Verificam-se no legado mítico-literário várias associações entre cila e a harpia, bem como a sua consequente ligação ao elemento marinho. Conferindo a respectiva proximidade de cada um destes monstros com o mar, Cila encontra-se neste

⁴⁸¹ Cf. Homère, *Odyssée* (XII, 73-111). Bibliothèque de la Pléiade, Éditions Gallimard, 1955, p. 714.

⁴⁸² Estes dois monstros aparecerão consequentemente na obra de James Joyce, *Ulysses*, uma vez que esta obra é interpretada a partir da conferência de Valéry Larbaud (*N.R.F.*, 1922, I, 385) como sendo uma paródia, uma versão moderna da *Odisseia*. Cf. *Le Nouveau Dictionnaire des Oeuvres de tous les temps et de tous les pays*. Vol. VI, Paris, Robert-Lafont, 1994, p. 7349. Scila e Caríbdis são referidos na apresentação da teoria de Stephen Dedalus, personagem do romance, a propósito de *Hamlet*, simbolizando cada um deles a tradição/conformismo e a vanguarda, Platão e Aristóteles, o vício e a virtude como Ulysses entre ambos. “On apprend ainsi que le Rocher sur lequel trône Scylla, le monstre à six têtes, est représenté par Aristote, le dogme de Stratford (la ville de Shakespeare), tandis que Charybde est figurée par Platon, le mysticisme et Londres. (...) Il appert aussitôt que les vues de Stephen trahissent sa propre position : doublement hanté par le fantôme de sa mère et la recherche du père absent, l’orateur s’identifie avec le prince d’Elseneur (Hamlet), tenté comme lui d’accorder au surnaturel une absolue prédominance sur notre monde.” Pierre Brunel, “Scylla”, in *Dictionnaire des mythes féminins*, *op. cit.* p. 2097.

⁴⁸³ Cf. III Parte, § 1.1.2. “A epígrafe”, p. 474.

⁴⁸⁴ “Les Harpies sont des femmes-oiseaux, comme les Sirènes desquelles il n’est pas facile de les distinguer dans les représentations figurées.” Bertrand Schiro, “Harpies (Les)”, *op. cit.*, p. 883; “La confusion anatomique des Sirenes commence dès l’Antiquité. Sur des vases et des amphores grecques antiques, elles sont représentées mi-femmes mi-oiseaux, (...) Edmond Faral, dans son article “La queue de poisson des Sirènes” (*Romania*, tome LXXIV, 1953, p. 433-506), situe la première apparition des femmes-poisson dans une note du manuscrit du *Liber Monstrorum* au Moyen Age, «vers la fin du VII^e siècle ou dans le courant du VIII^e». (...) Virgile a décrit la Sirène comme un monstre marin (...). Il leur a prêté par ailleurs certaines caractéristiques des Harpies, tels qu’elles sont décrites dans l’*Odyssée*.” Anélie Doudoumis, “Sirènes”, in *Dictionnaire des mythes féminins*, *op. cit.*, p. 1709-1710.

radicado, imanente, enquanto que a harpia, ave que lhe é exterior, o sobrevoa, verifica-se que, paralelamente, no texto de Maria Velho da Costa, Cecily desenvolve uma relação mais próxima e física com o mar no qual entra (*MM*, 172) do que Maina, que não deixa de por este ser atraída tal como o testemunham os seus passeios à beira-mar (*MM*, 96), permanecendo, no entanto, sempre na sua margem.

Erradicar o monstruoso da sua casa é o objectivo vão de Henrique, pois este surgirá anos depois da sua morte encarnado na nora Scila. Será entre dois “monstros” Cecily (Scila, cila – “harpia com face humana”⁴⁸⁵) e Maina (harpia segundo a denominação de Henrique) que se encontrará Fernando, tal como Ulisses, apesar de os ver metamorfoseados sob formas alienadas: *quem espiava agora as fissuras da minha fraude senão uma louca e uma gaiata drogada de meses de blitz e de sirenes?* (*MM*, 171)

Ao atribuir a Cecily o “petit nom” de *Silly*, Fernando dota-a de uma idiotia que a aproxima da loucura de Maina. Na origem da hipotética “alienação” da sogra e da nora, encontram-se acontecimentos fundadores violentos, conferindo-lhes afinidades que reforçam a cumplicidade entre ambas. O de Maina teria sido a autoridade representativa da ordem patriarcal exercida de forma violenta pela mãe e não reconhecida pela filha, enquanto que o de Cecily, como o sugere Fernando, estaria ligado à experiência da guerra:

Pois para ela, que provara na meia miséria os frios agrestes de Inverness e a que ao sair do vão de escada, em Tilbury, vira que o vão da escada em frente onde estava a boneca que dera e a quem dada não mais eram que vácuo negro e fumegante, para ela a existência, e definitivamente, jamais teria o que quer que fosse de ameaçador ou necessário. (...) já do outro lado da morte, isto é numa alegria inabalável e feroz. (*MM*, 168)

Se a marginalidade pode ser consequência de um grande sofrimento, primordial ou não, pode também objectivar-se num prazer sem limites, *numa alegria inabalável e feroz* que no caso de Cecily a situa *do outro lado da morte* (*MM*, 168), *beyond fear* (*MM*, 177), no pólo diametralmente oposto ao do marido Fernando, cheio de *amedronto* (*MM*, 145).

⁴⁸⁵ Paul Claudel em *Le soulier de satin* procede a uma associação identitária destes dois monstros cila e harpia que aparecerão no romance de Maria Velho da Costa evocando respectivamente Cecily e Maina. Na referida obra de Claudel, o rei de Espanha no tempo da armada invencível apresenta a sua adversária, a rainha de Inglaterra como uma “cruel Scylla”, uma “harpia com face humana”. “Que n’aurais-je eu qu’une chance, le devoir du Roi Très Catholique était de (...) clouer sur son rocher cette cruelle Scylla, cette harpie à la face humaine, la sanguinaire Elisabeth.” Paul Claudel, *Le Soulier de satin* (quatrième journée, scène IV), in *Théâtre*. II, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1965, p. 885.

Fernando entre a fala da mãe e o verbo do pai. A função “ordenadora” desempenhada pelo pai, trará consequências irremediáveis para as três personagens que separa: a morte de Hortelinda, cujo ataque, *em Julho me deu o pasmo* (MM, 111), poderá ter sido causada pelas medidas de Henrique, o desvario de Maina agravado pela morte de Hortelinda, que se concretiza no encerramento com o seu filho e um revólver no quarto azul, levando-a ao conseqüente internamento e à “orfandade” de Fernando por parte da mãe numa idade fulcral da sua infância, entre os 3 e 8 anos de idade. Numa das suas sessões de psicanálise, Fernando verbalizará essa dor provocada pelo papel patriarcal desempenhado por seu pai: *lhe diria antes que ao menino apenas dói ter pai sem contrapeso, servir o ordenador do caos vivo onde chegou nascendo, ceder ao mestre do juízo e da palavra legítima.* (MM, 134) O maior “estrago” provocado em Fernando revelar-se-á através da contradição de princípios a que é submetido, por um lado, os que integram uma educação para a natureza, cujas mentoras são Maina e Hortelinda e, por outro, os que integram uma educação para a cultura levada posteriormente a cabo pelo pai. Apesar de ser *amável e conversador*, a palavra que o pai utiliza distancia-se da *pura fala do início* que lhe era ensinada pela mãe, permitindo a Fernando uma comunhão profunda entre os seus sentidos e a natureza:

Olha, cheira, escuta comigo. (...) Cala. Não nomeies o que flui. (...) Órfão então, se quiser, mas de fêmea, órfão do limpo e mudo tempo de meus primeiros passos, do leite bebido porque fome, de roca de prata tangida porque som, da flor comigo porque pura cor, puro odor. (MM, 135)

A pura fala cala, não nomeia para não encerrar, não limitar, não reduzir. A pura fala é a do corpo que sente o mundo e o seu fluir. Fernando resume a diferença entre a *palavra perfeita* (MM, 43), a palavra poética procurada por Maina, que pode ser identificada àquela desejada pela Autora: “Gostaria de ser poeta, creio,”⁴⁸⁶ confessada no prefácio da segunda edição de *Ensino Primário e Ideologia*, condição *sine qua non* da *fala pura* e da verdadeira comunicação que Maina estabelece com Hortelinda, Fernandinho (tal como era chamado pela cozinheira), Hermínio, Cecily e Matilde e, por outro lado, a *palavra legítima* (MM, 134) ostentada por seu pai, constituindo o legado que deixa ao filho, sendo esta também

⁴⁸⁶ “Nota de leitura” – Prefácio à segunda edição de *Ensino Primário e Ideologia*, ed. Seara Nova 1975, in *Cravo*. 2.^a edição, 1994, [1.^a edição 1976], p. 105.

identificada com a *língua morta* (MM, 183), usada pela psicanálise, permitindo assim a identificação do psicanalista/mestre com o pai. *Mas é ainda cedo, ainda cedo para dizer-lhe como me recorda meu pai e, simultaneamente, como o evocar por si meu pai me parece totalmente infundado.* (MM, 134) No entanto, a associação entre ambos não deixa de ser feita. Associação paralela tem lugar noutra obra, *Lucialima*, publicado em 1983⁴⁸⁷, no qual se confunde a voz de um *Mestre* que tanto pode ser a de um professor de Medicina, mais especificamente, de Psiquiatria, de Maria Isaura, com a do pai:

Mestre, meu querido Mestre, (Lucialima, 103)
Pai, pai, ajuda-me é o meu primeiro dia de asilo, (Lucialima, 104)
I. Não, a vida é lá fora, acorde, pai, quer dizer, doutor Pessoa.
G. Belo lapso, minha amiga, minha noiva. (Lucialima, 115)

O romance *Maina Mendes* estabelece o confronto entre a *palavra legítima* (MM, 134) instituída, ineficaz, da qual é exemplo o fiasco em que se revela a psicanálise de Fernando, assim como a frustração e infelicidade em que cai Henrique devido à restauração dessa ordem do qual é guardião. *Processo/ trajecto irreversível* (MM, 137) que acaba por conduzi-lo à morte *num percurso trágico* (MM, 137) e a *palavra perfeita* (MM, 43) de Maina. Esta, cala-se por vontade própria, numa mudez voluntária, logo agressiva, contrariando a tradição milenar de um silêncio passivo, imposto pelo outro que cala a mulher, revelando-se assim como senhora da sua vontade e não sujeita à vontade de outrem: *alembra-se menina que tolhidinha foi de falas mas o querer era seu e ainda agora ninguém lhas tira se a atazanam e do calamento sempre tirou suas vontades e essa formosura que é como o calamento das serras no trovejar* (MM, 111). Até a mudez de Maina se objectiva numa paisagem dominada por uma natureza ímpia. Sob a influência desse tempo primordial do início, o varão imitará na infância já avançada a mudez de sua mãe: *meu silêncio obstinado achava finalmente e de novo graça diante de alguém* (MM, 140), mas sofrendo os dizeres do pai, seguirá o percurso que este lhe deixou trilhado (estudos em Londres, gestão da fábrica... terminando prisioneiro de um verbo que o conduz ao divã...) acabará por ceder à tentação da verbalização contando a sua história num divã psicanalítico. Em flagrante contraste, as poucas falas que têm as personagens femininas, como Maina ou Cecily, assumem-se como um dizer outro operativo,

⁴⁸⁷ Maria Velho da Costa, *Lucialima*. [1.ª edição, 1983], 4.ª edição, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1997. Todas as citações da obra que se seguem foram extraídas desta edição.

que celebra, de facto, a comunicação, contrariamente ao uso da palavra efectuado pelas personagens masculinas que representa um patriarcado num devir inoperante, numa crise de incomunicabilidade que as leva a queixarem-se da sua solidão, manifesta no “*faux pas*” matrimonial (MM, 102) de Henrique e na pergunta de Fernando, suscitada pela lembrança dos que já partiram, Hermínio e Cecily:

Ah, porque fui guardado para testemunho do onde não pude estar? (...) Como se fora eu agora, solitário (...) submetido aos enigmas que ladeei no percurso (...) e hoje me encontrasse apenas na memória de que foram, sem poder interrogá-los de nada, sem saber ao que venho, (MM, 161)

Reflexão da mesma índole proferirá a propósito da sua esposa: *E eu só (...) me inquietei de quem ela era depois de ela não estar. (MM, 169)*

Se as três gerações de mulheres da família, Maina, Cecily e Matilde podem ser consideradas como representantes de diferentes vagas de feminismos, paralelamente, as personagens masculinas podem ser consideradas como representantes de diferentes comportamentos do homem face à invasão sub-reptícia do caos na sua vida, introduzido por novas formas de estar das personagens femininas que contrariam a ordem milenar. Se Henrique procede ainda a uma tentativa vã de restabelecer essa ordem, destruindo o patriarcado de Maina e Hortelinda, como se verificou e é declarado pelo próprio filho, Fernando torna-se espectador de uma outra forma de viver e organizar o real, encarnada no *modus vivendi* de sua filha; no entanto, para si, não encontra nem resposta, nem possibilidade de dotar de sentido o seu mundo. Relativamente a seu pai, Fernando encontra-se num estágio superior de questionamento da ordem que se revela ineficaz na tarefa de estruturar o seu mundo. Henrique ainda acreditava que bastaria repor a *Luz [n]a casa do arrais, onde o mando é de homem. (MM, 103)* Fernando, derrotado, confessa-se submisso a uma terapia, a uma palavra cujo discorrer é regido pela *académica paz da língua morta. (MM, 183)*

Da auto-exclusão à marginalização. As Amazonas, ao constituírem-se como uma contra-sociedade, e as feiticeiras como um contra-poder, procedem a movimentos de auto-marginalização que se vislumbram na personagem de Maina, desde a infância. A ira, contra o papel que lhe está socialmente predestinado e a consequente recusa, condu-la a uma

margem que procura por vontade própria, que reivindica. Esta margem, concretiza-se no seu projecto de vida com Hortelinda, na recusa de uma vida social ao gosto do marido, nas suas derivas solitárias em comunhão com a natureza e na alegria partilhada com a sua tribo composta pela nora e neta, tudo manifestações da emergência de um princípio de prazer que se realiza na transgressão. É num espaço por si inventado que Maina poderá encontrar o seu prazer, tal como a nora e a neta, com elas constituindo uma linhagem de contra-poder⁴⁸⁸ que se opõe ao poder representado com convicção por Henrique e com muitas dúvidas, em fase de crise e decadência, por Fernando, seu filho. No entanto, todo o princípio de prazer associado ao desejo profundo de um lugar que seja seu e não imposto pelo *statu quo* será punido, o que desencadeia um processo de marginalização a que Maina é sujeita. No início, detecta-se uma vontade de transgressão cujo meio de expressão se manifesta necessariamente através de um gesto de auto-exclusão que deve ser punido ou corrigido por um outro de marginalização.

A doença de Maina é a primeira grande marca de marginalização da personagem que se verificará, aliás, noutros romances, como o afirma a própria Autora: “No caso da Ema, da *Missa in Albis*, o que faço é repegar na Maina.”⁴⁸⁹

A personagem de Ema dará continuidade à de Maina através da sua doença e mutismo consequentes do acontecimento traumático, a relação “incestuosa” com o cunhado. A doença define-se em relação a uma média, a uma norma, ganhando assim uma distância relativamente ao padrão. É nesta separação que reside a essência do patológico. O facto de a própria doença constituir um indício de exclusão, de marginalização, é demonstrado de forma evidente através do caso de Maina, “classificada” como histérica em criança.

Foucault resume nos seguintes termos a função de exclusão desempenhada pela doença: “La maladie serait marginale par nature, et relative à une culture dans la seule

⁴⁸⁸ A linhagem Mendes escolhe o contra-poder em detrimento de uma adesão automática ao poder tal como o fazem a mãe de Maina, Alda, ou Dália. Assim, as personagens de Maria Velho da Costa, representam as duas atitudes femininas possíveis face ao contrato social, tal como são apresentadas por Julia Kristeva: “L’identification au pouvoir pour le consolider ou la constitution d’un contre-pouvoir fétiche, (...) donateur d’une jouissance qui est toujours déjà une transgression, semblent être les deux formes sociales que peut prendre le face-à-face de la nouvelle génération féminine avec le contrat social.” Julia Kristeva, “Le temps des femmes”, *op. cit.*, p. 14.

⁴⁸⁹ Luísa Costa Gomes, *op. cit.*, p. 56.

mesure où elle est une conduite qui n’y s’intègre pas.”⁴⁹⁰ Não há aqui lugar, obviamente, para a pretensão de responder à questão colocada pelo filósofo, a de saber como a nossa cultura chegou ao ponto de conferir à doença o sentido de desvio e ao doente o estatuto de excluído. No entanto, constata-se que a função de marginalização cumprida pela doença aparece denunciada de forma explícita na obra de Maria Velho da Costa. São múltiplas as personagens doentes dos contos que integram o título afim da doença, *Dores*. Habitam uma margem as personagens doentes Ema, Sixto e Sara de *Missa in Albis*, Mariana de *Lúcialima*, mas é sobretudo Maina que a torna visível, através da marca de diferença pela qual é atingida desde o início do romance que se objectivará sob a forma de doença nervosa, diagnosticada pelo médico como uma manifestação de histeria.

A histeria – de que participa Maina, estigma da sua marginalização – não é “uma” doença, mas segundo Gladys Swain é “a” doença em estado puro, aquela que não é nada em si mesma mas susceptível de assumir a forma de todas as outras doenças. A histeria é “estado” mais que acidente, o que faz da mulher doente por essência⁴⁹¹.

Esta doença de Maina fá-la herdeira de sintomas antigos já identificados nas feiticeiras medievais como consequentes da intervenção do diabo, provocador das convulsões interpretadas como intensos prazeres sexuais, pecados profundos que as conduziam às fogueiras inquisitoriais. Este ponto em comum entre Maina e as feiticeiras - que Michelet redescobre de forma positiva⁴⁹² precisamente no mesmo século XIX em que se assiste a um reflorescimento da histeria, não só em Paris, Viena, mas também em Lisboa, como o sugere Maria Velho da Costa através da sua personagem - explica a justaposição do triplo insulto que lhe é dirigido, bruxa, puta, bruta (louca/histérica).

⁴⁹⁰ Michel Foucault, *Maladie mentale et psychologie*, op.cit., p. 73.

⁴⁹¹ Cf. Gladys Swain, *Dialogue avec l’insensé : essais d’histoire de la psychiatrie* [Precedido de *À la recherche d’une autre histoire de la folie* de Marcel Gauchet]. Paris, Gallimard, 1994, p. 223 : “Point important, relevons-le au passage : la diversité protéiforme des symptômes de l’hystérie. L’hystérie n’est pas *une* maladie. C’est *la* maladie à l’état pur, celle qui n’est rien par elle-même mais susceptible de prendre la forme de toutes les autres maladies. Elle est *état* plus qu’accident : ce qui fait la femme malade par essence.”

⁴⁹² “Michelet a réhabilité l’image de la sorcière (...) Avec lui, celle-ci est devenue le produit d’une “aliénation sociale.” La sorcière guérit les maux et console les malades. Michelet affirme que son règne a duré trois siècles: le siècle lépreux (XIV^e), le siècle épileptique (XV^e) et le siècle syphilitique (XVI^e). Si le XIX^e est celui où la science essaie de triompher des maladies, la sorcière, sous la figure de l’hystérique, prend sur elle les infirmités du monde. Elle était thérapeute, elle est devenue malade.” Elisabeth Roudinesco, *Histoire de la psychanalyse en France*. Vol. I (1885-1939), Paris, Fayard, 1994, p. 48.

1.2.3. A louca

Porque a menina é sobremaneira (...) uma grande nervosa, (...) a histeria numa criança de tão tenra idade deve até ser tomada a pulso. (MM, 42)

Se a loucura no feminino se encontra longe de poder ser concentrada numa única figura mítica, Maina assume algumas das suas possíveis configurações como a louca guerreira, selvagem, criminosa ou simplesmente histérica. A louca-guerreira transparece através de uma imagem semelhante à de Joana D'Arc, como sugere Eduardo Lourenço, evocada na infância por uma voz onírica paralela à realidade. Já na idade adulta, Maina deixa-se entusiasmar por outra “guerreira” possuída por uma paixão que transcende a análise pragmática, Dolores Ibárruri. O seu furor apaixonado, expresso no discurso que a torna célebre pela palavra de ordem “No pasarán!”, e o pseudónimo que utiliza pela primeira vez no artigo publicado na semana santa de 1918, semana da *paixão* de Cristo, no jornal *El Minero Vizcaino*, valendo-lhe, para sempre, a alcunha de “la Pasionaria”, conferindo-lhe uma aura de emoção “excessiva” que a distancia da sobriedade racional. Ao ser homenageada pela memória de Maina, esta figura histórica pode ser interpretada como seu modelo. A louca selvagem que sobrevive longe do contacto social e perto da natureza e dos seus habitantes – os animais, celebrando com eles um pacto que a torna também indomável – é configurada na personagem de Maina, aproximando-a, como já foi referido, da figura da feiticeira marginalizada. Na sua busca pela palavra perfeita, apesar de um silêncio dominante, Maina toma a forma da poeta louca, marginal, a que *espera queda à beira das cidades marítimas. (MM, 240)*, outra forma de dizer: na margem. Maina assume ainda o papel da louca criminosa, fechando-se no quarto com o filho para disparar contra os moínhos imaginários, resultantes da solidão em que a morte de Hortelinda a deixará, acto que a conduzirá ao internamento e à irremediável separação do filho. A **histeria** é um termo que tende a ser utilizado como representante da loucura no feminino, basta analisar a origem etimológica que associa a perturbação mental ao órgão mais “misterioso” do corpo feminino o útero⁴⁹³. E Maina não escapa a este estigma ao qual está associado o da actriz, uma vez que

⁴⁹³ “Le mot «hystérie» designe depuis l’Antiquité une maladie organique d’origine utérine affectant le corps dans son entier ; Hippocrate est l’inventeur du terme. Les troubles nerveux sont observés, avant tout, chez des femmes qui n’ont pas eu de grossesse ou qui abusent des plaisirs charnels. Le traitement recommande le

tal doença foi, durante muito tempo, considerada como uma exímia arte do fingimento através da qual, sobretudo as doentes simulavam os seus próprios sintomas. A crise de Maina será diagnosticada como um ataque de histeria que não deixa de lembrar os casos femininos⁴⁹⁴ de doenças mentais, analisados pelos médicos da época, entre os quais Jean-Martin Charcot, cujas teorias chamaram a atenção da comunidade científica para o estudo de formas de loucura com sintomas físicos (como os estados de transe ou as crises histéricas) que serão referidas pelo médico de Maina. Não obstante a referência aos colegas franceses (*MM*, 42), o médico de Maina integra uma escola de Psiquiatria ancorada nos alicerces de um pensamento essencialista que encontrava justificação para as crises nervosas na fisiologia feminina, numa tradicional associação entre patologias mentais, distúrbios emocionais e a natureza do corpo feminino, como testemunha a própria origem etimológica da histeria, ligada inevitavelmente ao útero⁴⁹⁵. Apesar de Jean-Martin Charcot ter devolvido a dignidade à histeria, ao abandonar a tese da presunção uterina e ao libertar as histéricas da suspeita da simulação, substituindo a noção de histeria pela de neurose, através da prática que fazia do hipnotismo, apenas contribuiu para a reificação do estatuto artificial ou fingido do sintoma. Hipnotizando as “loucas” da Salpêtrière, fabricava experimentalmente sintomas histéricos, a

mariage pour les jeunes filles et le remariage pour les veuves.” Elisabeth Roudinesco, *Ibidem*, p. 44. Maina contraria a receita da medicina da sua época que prescrevia para a cura da histeria feminina (mal que afectava fundamentalmente os elementos deste sexo) uma actividade sexual regulamentada pelas leis do casamento e da maternidade; receita que já Emma Bovary denuncia como ineficaz ao confessar que toda a sua tristeza e melancolia se tinham revelado após o casamento, quando confrontada com o sofrimento de Guérine, filha de um pescador normando. A questão será desenvolvida, a propósito das relações entre a histeria e o bovarismo de Amélia. Cf. § 3.1.1. “Uma educação para a aceitação social” • “*Maternal Thinking*”, p. 341.

Elisabeth Roudinesco estabelece um paralelismo entre as personagens de Flaubert, Guérine e Emma Bovary e os casos de histeria feminina tratados na obra conjunta de Sigmund Freud e Josef Breuer, *Estudos sobre a Histeria*. “Quand Félicité s’adresse à Emma Bovary pour lui expliquer le «mal» dont souffre Guérine, fille d’un pêcheur normand, on songe aux huit femmes immortalisées par Freud et Breuer : Son mal, écrit Flaubert, en faisant parler Félicité à propos de Guérine, était une manière de brouillard qu’elle avait dans la tête et les médecins n’y pouvaient rien ni le curé non plus. Quand ça la prenait trop fort, elle s’en allait toute seule sur le bord de la mer, si bien que le lieutenant de la douane, en faisant sa tournée, souvent la trouvait étendue à plat ventre et pleurant sur les galets.” Michel Plon et Elisabeth Roudinesco, *Dictionnaire de la psychanalyse*. Paris, Fayard, 1997, p. 274.

“Puis, après son mariage, ça lui a passé, dit-on.

– Mais moi, reprenait Emma, c’est après le mariage que ça m’est venu.” Elisabeth Roudinesco, *op. cit.*, p. 19.

⁴⁹⁴ “Embora Charcot defendesse que as suas teorias se aplicavam tanto a homens como a mulheres, o facto é que usava as pacientes do hospital La Salpêtrière, de Paris, para recolher dados para a sua investigação, utilizando estas pacientes nas suas demonstrações públicas. A feminização das patologias mentais por ele abordadas foi inevitável. Seguidamente Freud contribui para esta mesma tendência ao celebrar os seus casos «Dora» e «Anna O.» como protótipos de histeria.” Ana Gabriela Macedo e Ana Luisa Amaral, *op. cit.*, p. 116.

⁴⁹⁵ “Durante a Renascença (...) a chamada «histeria» consistia num excesso de intensidade do desejo sexual, impulso gerado pelo útero, que afectava o cérebro provocando desequilíbrios mentais.” Ana Gabriela Macedo e Ana Luisa Amaral, *op. cit.*, p. 116.

fim de os suprimir de imediato e de demonstrar o carácter neurótico da doença⁴⁹⁶. Com este método ganha a reputação de “prestidigitador”, fabricante de sintomas histéricos por sugestão e faz deste hospital um palco⁴⁹⁷, sendo acusado de utilizar a hipnose não para curar ou tratar os doentes, mas para demonstrar a solidez de fundamento das suas hipóteses⁴⁹⁸. A noção moderna de neurose histérica veio à luz ao mesmo tempo que se reproduzia, no mundo ocidental, entre 1880 e 1900, uma verdadeira epidemia de sintomas histéricos⁴⁹⁹. Através da sua crise de histeria, Maina espelha a crise social que lhe é contemporânea. Com a mesma idade do último monarca, D. Manuel II (nascido em 1889), Maina testemunha na infância as últimas campanhas de África (1895), o fim da monarquia em Portugal e o advento de uma nova época, a da República, com tudo o que isso implica de declínio de um poder que dará origem a um outro. O pai e a família de Maina representam a monarquia reconhecida nas suas pratas que ostentavam o contraste de Leitão e Irmão (MM, 67), antigos joalheiros da coroa⁵⁰⁰. No entanto, entre os indícios revolucionários do tempo de mudança, circulam entre as classes mais populares os panfletos que divulgam novas ideias e projectos de novos mundos:

As ruas crepitam de inquietação e os panfletos escorrem da luva de flanela fina à mão calosa, (...) aprenderão então, definitivamente, a malquerença ao ofício que humilha, que é malquerença do mundo que se conhece, princípio de invenção de um outro. (...) Processam-se transacções com urgência e há famílias de nome e costumes altaneiros que perdem, com uma grande consciência de danação, faustosamente, seus últimos haveres. (MM, 68)

⁴⁹⁶ Cf. Michel Plon et Elisabeth Roudinesco, *op. cit.*, p. 471.

⁴⁹⁷ Ao transformar a histeria em neurose, Charcot permite à histérica escapar à acusação da simulação. No entanto, a Ciência oficial afirma que as histéricas de Charcot são excelentes atrizes e que o mestre produz a doença como um prestidigitador faria sair coelhos de um chapéu: “Charcot abandonne donc la question de l’utérus pour faire de l’hystérie une maladie nerveuse, d’origine héréditaire et organique, et, pour dégager celle-ci de la simulation, il renonce à cette étiologie sexuelle ancienne dont Freud va s’emparer, pour détacher ensuite la névrose du champ de la maladie organique. (...) Reconvoquer le sexe, ce sera pour Freud, à la lumière du cas Anna O., sortir de l’espace de la maladie et donner au concept de névrose un statut qui échappe aux cadres de la neurologie.” Elisabeth Roudinesco, *op. cit.*, p. 45.

⁴⁹⁸ Consultar, a este propósito, a obra de Georges Didi-Huberman intitulada *Invention de l’hystérie : Charcot et l’iconographie photographique de la Salpêtrière*. Paris, Editions Macula, 1982.

⁴⁹⁹ Escritores, médicos e historiadores concordavam em ver nas crises da sociedade industrial sinais convulsivos de natureza feminina. Assim, as massas trabalhadoras eram chamadas histéricas quando entravam em greve, enquanto as multidões eram remetidas para os seus “furores uterinos” quando ameaçavam a ordem estabelecida. Cf. Michel Plon et Elisabeth Roudinesco, *op. cit.*, p. 471.

⁵⁰⁰ Que no texto surgem designados como *Leitão e Irmãos* (MM, 67).

Em plena época de mudança, a crise de Maina coincide com a data de publicação dos *Estudos sobre a Histeria*⁵⁰¹ de Sigmund Freud e Joseph Breuer (1895), obra que permite o nascimento da psicanálise, da cura, e simultaneamente o desaparecimento da doença⁵⁰².

A loucura de Maina é uma das questões fundamentais colocadas no romance. A resposta de Cecily a Fernando põe o dedo na ferida: *You mean mad? She does not think so. She does not think with those words.* (MM, 166) O facto de Maina ser ou não considerada louca, assim como a leitura dos seus comportamentos, resulta das relações com esta desenvolvidas. O que leva a concluir que a loucura é, acima de tudo, um fenómeno relacional que se distancia do absoluto no qual Fernando pretende catalogar a mãe. A Autora, ao atribuir a histeria à sua protagonista, escolhe a doença que problematiza no seu paroxismo a loucura como um fenómeno relacional: “C’est que l’hystérie, source d’inquiétude autant que d’irritation, défi aux lois de la médecine anatomo-clinique, insaisissable, inclassable, met en cause, plus qu’aucune autre maladie, la subjectivité de celui qui l’aborde.”⁵⁰³ Como Hortelinda bem explica, quem quer bem a Maina preocupa-se, não cataloga nem tenta encontrar o fundamento do seu comportamento: *Menina, isto dá risa a quem não na estima e susto a quem lhe quer com mansidão.* (MM, 84) Em contrapartida, quem não desenvolve qualquer afecto por ela, ri-se e atribui-lhe um rótulo: *A Guiomar ri-se, ‘Pró que le havia de dar, que a mim já me constara que ela não é certa’.* (MM, 84)

Aqueles com quem desenvolve um bom relacionamento nunca a consideram louca; veja-se para além de Hortelinda, o caso de Cecily, Hermínio e da neta, sendo os outros com quem o relacionamento é mais difícil que a consideram como tal, de acordo com o sugerido na formulação de Fernando:

⁵⁰¹ Sigmund Freud et Joseph Breuer, *Études sur l’Hystérie*. (1er édition 1956), PUF, Paris, (8e édition) 1985. Nesta obra, são descritas, de forma literária, as relações íntimas entre pais abusivos, mães submissas e autoritárias e filhas rebeldes e vítimas, esquema que se encontra reproduzido no caso de Maina: “L’ouvrage était (et reste) une sorte de synthèse de toutes les interrogations propres à la société occidentale de la fin du siècle : émancipation des femmes, abaissement du patriarcat, émergence d’une nouvelle forme de différence des sexes.” Michel Plon et Elisabeth Roudinesco, *op. cit.*, p. 274. Questões inerentes ao romance de Maria Velho da Costa, *Maina Mendes*.

⁵⁰² As epidemias de histeria do fim do séc. XIX contribuíram de tal maneira para o nascimento e para a difusão do freudismo, que a própria noção de histeria desapareceu do campo da clínica. Os doentes deixaram de apresentar os mesmos sintomas, uma vez que tinham sido claramente reconhecidos e desvinculados de qualquer simulação. A partir de 1914, mais ninguém ousou falar de histeria, a tal ponto a palavra foi identificada com a própria psicanálise. Cf. Michel Plon et Elisabeth Roudinesco *op. cit.*, p. 472-473.

⁵⁰³ *Dictionnaire de Psychanalyse*. Préface de Philippe Sollers, Paris, Albin Michel, 2001, p. 290.

Mas, oiça, ela sempre escolheu quem deveria morrer e quem não. Reconhece direitos de assistência a certos rostos. Alguns mantêm-nos como se vivos – Hermínio, Cecily, Hortelinda. Seus pais, meu pai, nunca existiram. (...) E no entanto, sei que não sou dos que a ela lhe importam (MM, 220)

Note-se que os pais aceitam o diagnóstico médico, o marido interna-a e o filho explica à esposa a insanidade da mãe. Se a loucura de Maina é consequente de relacionamentos difíceis que mais não são do que a ausência de uma verdadeira relação, a sua auto-exclusão resulta do desinteresse por uma pobre troca de afectos com a qual não compactua e que, por conseguinte, a marginaliza.

No ponto seguinte, proceder-se-á à análise das múltiplas actualizações deste arquétipo, na obra de Maria Velho da Costa.

2. Configurações da loucura

“D’ailleurs sans hystérique, pas de père... et sans hystérique pas de maître, pas d’analyste, pas d’analyse ! Elle est cette structure féminine **inclassable**, dont le pouvoir de produire de l’autre est un pouvoir qui ne lui revient pas à elle. (...) On lui fait passer des images qui ne collent pas à elle, et elle s’efforce de ressembler à ces images comme nous l’avons toutes faites.”

Hélène Cixous, “Le sexe ou la tête ?”, p. 9

“A profunda estranheza e horror mal controlado que me inspirava o processo de pariarização do doente mental,”

Maria Velho da Costa, *Português, Trabalhador, Doente Mental*, p. 17

2.1. Mariana – Maria – Maina

São várias as personagens femininas de Maria Velho da Costa que erram pelos lugares marginais da fantasia e da loucura. No entanto, a actualização do arquétipo da louca, cuja primeira representante na obra desta Autora é Maina, toma a forma flagrante na personagem de Mariana de *Lucialima*, denominada no início do romance como *A Doida* (*Lucialima*, 14). Este romance constrói-se à volta de cinco universais que se desenvolvem cumprindo sempre uma mesma ordem de aparição *O Poeta*, (o primeiro), *A Doida* (o segundo), *A Mulher* (o terceiro), *O Homem* (o quarto) e *A Criança* (o quinto) ao longo de seis capítulos, intitulados com as diferentes fases do dia. Estes universais, nomeados na primeira parte, individualizam-se imediatamente na segunda, nas personagens de Ramos (O Poeta), Mariana Amélia (A Doida), Maria Eugénia (A Mulher), Lima (O Homem) e Lucinha (A Criança).

Mariana Amélia tem o mesmo nome de Maina partilhando com ela o apelido Mendes, ao chamar-se *Mariana Amélia da Silva Mendes* (*Lucialima*, 106), assim como Sara, personagem de *Lucialima* oriunda de uma família homónima. Várias são também as personagens das *Novas Cartas Portuguesas* cujo nome varia em torno dos que compõem o da freira de Beja, Maria e Ana podendo-se ler Maina – através da queda do r – como um

anagrama diminutivo de ambos, evocado ao longo desta obra, constituindo-se aliás como sujeito do seu possível subtítulo: *Novas Cartas Portuguesas (ou de como Maina Mendes pôs ambas as mãos sobre o corpo e deu um pontapé no cu dos outros legítimos superiores)* (NCP, 9). Este subtítulo denuncia a escrita das suas Autoras ao integrar títulos de cada uma delas⁵⁰⁴. A propósito da semelhança e proximidade destes nomes recorrentes *MARIANA-MARIA-MAINA* (NCP, 9), lê-se o seguinte nas *Novas Cartas Portuguesas*:

Mariana – Maina, Maria – coincidência será a causa que se descobre posterior ao efeito – e terceira mulher que entra na combinação, sem nome, e deste exercício a três veio a necessidade de nos descobrirmos quais as letras comuns e incomuns nos nossos nomes. De Maina, Mariana é disfarce, e o exercício de Maina não seria um filho do cavaleiro gritando no convento, cheirando a azedo no convento, ou Maina criando porcos no silêncio da sua cela e depois soltando-os, grunhindo? De Mariana, Maria é a raiz, e o exercício de Maria seria a contaminação pela suspeita, trabalho quieto e de sapa, até que em todo o pão e em todas as laranjas pesasse a suspeita de estarem envenenadas. Maina e Maria não queriam sair do que lhes restava, antes tratariam de o acrescentar. (NCP, 33)

Ao longo deste trecho, infere-se das possíveis associações entre o nome das personagens e o das autoras, uma conotação da figura feminina com o marginal através da evocação do mal, da possessão, da bruxaria, do animal e do abjecto. A imagem dos porcos soltos “espezinhando pelo convento”, sugere não só as artes feiticeiras de Circe que metamorfoseava neste animal os homens que a importunavam com o seu amor⁵⁰⁵, como também aqueles que, possuídos por demónios, se precipitam do despenhadeiro no mar, segundo o evangelho de S. Marcos (5, 13): “A contaminação pela suspeita, trabalho quieto e de sapa”, anuncia a actividade maléfica e abjecta do envenenamento, exercida por um animal, fêmea, fortemente ligado às práticas de feitiçaria, a sapa⁵⁰⁶.

⁵⁰⁴ Conforme a Professora Doutora Catherine Dumas me fez notar, para além da obra de Maria Velha da Costa, é referido o livro de narrativas de Maria Teresa Horta, *Ambas as mãos sobre o corpo* (Publicações Europa-América, 1970) e o “folhetim de ficção filosófica” de Maria Isabel Barreno, *Os Outros Legítimos Superiores*, publicado no mesmo ano pela mesma editora.

⁵⁰⁵ Cf. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles*, op.cit., p. 779.

⁵⁰⁶ “Dans les traditions de la magie et de la sorcellerie européennes, le crapaud joue un rôle précis. Quand il se tient sur l’épaule gauche d’une sorcière, il est une des formes du démon : ce qui est censé très bien marqué par les deux cornes minuscules qu’il porte sur le front. Les sorcières en prenaient un soin infini ; elles baptisaient leurs crapauds, les habillaient de velours noir, leur mettaient des sonnettes aux pattes et les faisaient danser.” *Ibidem*, p. 310.

Nesta obra na qual *os dizeres (...) nem assinados vão* (NCP, 14-15) e que é escrita⁵⁰⁷ a seis mãos, pelas “três Marias”, entre as quais Velho da Costa, há também Marianas e Marias “loucas” entre as quais Mariana A., cujo estado mental é objecto de um relatório médico-psiquiátrico (NCP, 159), e uma outra que não perdoa o “castigo” que lhe dão a mãe e António (seu pressuposto esposo) ao interná-la *por não suportar a um homem todas as humilhações só porque ele é marido* (NCP, 226-227). Por tal razão suicidar-se-á Mónica M. (NCP, 207-209), tal como Mary, personagem de *Casas Pardas*. De loucura e aniquilamento contam ainda os seguintes casos de outras três Marias:

Maria parece ter enlouquecido (poucas esperanças de curá-la nos dão os médicos) e o Francisco nega-se à verdade, os dias metido no quarto dela, onde se fica em silêncio a olhá-la como se a quisesse despertar para a vida. (NCP, 101)
a senhora D. Maria das Dores tem andado muito ensimesmada, quase sem comer nem dormir, a passear todo o dia à torreira do sol. Vai daí, a semana passada, sem mais nem menos, já noite alta, saiu da cama, desceu as escadas e deu-lhe um ataque na sala pequena onde caiu desamparada. Foi a modos que de repente, a deitar espuma pela boca e a dizer palavras de pouco entendimento. (NCP, 193)

O “ataque” é a resposta simbólica à violência infligida contra aquela que o sofre. No caso de Maria das Dores, mãe de Mariana Alcoforado, resulta do conflito entre a sua austeridade hipócrita, socialmente imputada e a desordem dos sentidos que a levam a consentir o adultério, fazendo de si uma mulher perdida entre um papel (social) a cumprir e um desejo ao qual cede de forma contraditória. Por sua vez, o *pasmo* (MM, 111) de Hortelinda é provocado pela violência de Henrique que na tentativa de restaurar uma ordem perdida, procede à separação de Maina e da sua criada, cuja solidariedade se constituía como o único sentido da vida de ambas as mulheres. Por sua vez, a crise de Maina é desencadeada pela bofetada da mãe. No caso seguinte, o “ataque” surge como exemplo da única reacção possível à violência conjugal sofrida por certas mulheres: *São uns ataques que me dão, fico assim sem conhecimento, sem alentos e depois torno a mim como boa, (...) até que me deu a esgana e deitei cuspo pela boca, toda torcida no chão e ele sempre a bater, (NCP, 175).*

⁵⁰⁷ *Novas Cartas Portuguesas* é caracterizada por Maria Lourdes Pintasilgo, no prefácio que lhe dedica, como uma escrita-cúmplice que desde o início é anunciada: “Bastaria essa experiência de criação comum, bastaria que tivesse ficado decididamente «anónimo o coro» para que as *Novas Cartas Portuguesas* aparecessem figurando uma das teses fundamentais do feminismo contemporâneo: a «sororidade» das mulheres como nova formação social, a energia da solidariedade como força colectiva.” Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta, Maria Velho da Costa, *Novas Cartas Portuguesas*. Prefácio de Maria de Lurdes Pintasilgo, 3.ª edição, Lisboa, Moraes Editores, 1980, p. 14.

Em *Lucialima*, Duarte, doente internada na mesma enfermaria de Mariana Amélia, descreve um episódio de contornos semelhantes que a conduz ao hospital psiquiátrico em que se encontra: *e vai de cinto que se desbragou, e vai com o costado da mão e a espichar o sangue que era pelo nariz, eu chamava por eles e chamava por eles e depois diz que não chamava mais, só revirei os olhos e que esparvoei e vim-me a mim lavrada de baba e ranho.* (*Lucialima*, 265) Ainda no mesmo romance é descrito um outro ataque de inspiração histérica sofrido por uma cigana marcada, segundo o relato de Mariana Amélia (*Lucialima*, 264), pelo abjecto ao dar à luz um filho que lhe é deitado à valeta por ter nascido com cabeça de porco:

A cigana cai de borco sobre o tampo da mesa, revira os olhos e entra em convulsões. O alarido torna-se insuportável. Há mulheres que gritam ou choram, mas nenhuma se aproxima mais do que para impedir que o corpo baqueie no chão desamparado. Formam um cerco com as mãos atidas ao tampo, seguram-lhe os braços e as pernas agora numa comoção dissíncrona, como que esfacelada viva. É de encontro a essa ronda de carne que a rapariga alteia a espinha em descargas espásticas, a boca em espuma e uma ponta de sangue. (...) A enfermeira vem a entrar e tem que arredar as mulheres até chegar ao corpo que só apoia no pinho o cocuruto da cabeça e os calcanhares nus, córneos e escuros como chifre em rosca. (*Lucialima*, 266)

Se Elisa, a escritora de *Casas Pardas*, não é *doida*, parece-o (*CP*, 294)⁵⁰⁸ a *deitar fumo pelos olhos como uma bruxa* (*CP*, 150) e a ameaçar o par incestuoso que formam o cunhado e a mãe, apontando-lhes uma *pistolinha com cabo de madrepérola que o pai lhe tinha dado* (*CP*, 221), actualizando, através dessa familiaridade com as armas já manifestada por Maina, o arquétipo da amazona que herda das mulheres da família do pai. Frequentemente acusada de ter *olhos de doida* (*CP*, 150), de *parec[er] doida* (*CP*, 221), de *exagera[r] sempre* (*CP*, 234) nas suas emoções, de ter um *comportamento [cada vez] mais estranho* (*CP*, 261) e de ser *agressiva* (*CP*, 262), Elisa integra uma linhagem de mulheres da família paterna cuja excentricidade comportamental é associada a uma espécie de “loucura” hereditária. Ana Cláudia Coutinho, na sua dissertação de mestrado intitulada *Arquétipos Revisitados em Casas Pardas de Maria Velho da Costa*, salienta a proximidade entre a loucura e o arquétipo da Amazona denotada nas figuras femininas da família de António, pai de Elisa, num subcapítulo intitulado “As três Elisás, entre loucura e amazonismo”. Cláudia Coutinho atribui a António a responsabilidade de ter predestinado a sua filha mais nova,

⁵⁰⁸ *Curioso, quando hostil pareço menos doida.* (*CP*, 294)

baptizando-a com o nome da avó (CP, 297) e da mãe (CP, 234), a herança da excentricidade e marginalidade veiculadas pelas mulheres da sua família. Enquanto a bisavó Elisa é inscrita pela neta no livro de linhagem da família com o cognome de *a Douda* (CP, 297), a avó homónima é recordada por Sara, a cozinheira da família, como *a maluca (...) aquela peste, (...) capaz de roer um homem à mão, a entrar-me pela cozinha adentro com a caçadeira logo pela manhã, aquilo nem era senhora, nem nada* (CP, 407). O traço comum às duas ascendentes parece ser a loucura. Todavia, nenhum dos termos utilizados remete obrigatória ou definitivamente para uma doença de foro psíquico, antes parece reflectir a estranheza causada pela singularidade do comportamento de duas mulheres que, alheias à opinião dos outros (de que Sara é aqui uma porta-voz), transgride o código social da época, ousando a prática de actividades ditas masculinas, como é o caso da avó que se dedica à caça. Loucas ou simplesmente excêntricas, o certo é que estas duas figuras lendárias da família de António entroncam no arquétipo mítico da amazona, a figura feminina cujo imaginário colectivo conserva como arqui-inimiga do homem (veja-se a bisavó Elisa, cujo *inimigo preferido* é o *primo-irmão e marido* (CP, 297)), como devoradora do sexo oposto (é particularmente elucidativo que Sara acuse a avó de Elisa de ser *capaz de roer um homem à mão* (CP, 407)), e ainda aquela que se notabiliza na guerra e na caça (o elemento identificativo da avó como amazona é, neste caso, *a caçadeira*)⁵⁰⁹.

Elisa, por sua vez, ousa a prática de outra actividade dita masculina, também considerada marginal para as mulheres – a escrita. Contrariamente à tendência da época – a década de 50 sob a influência salazarista (geração da Autora) – a educação pouco ortodoxa de Elisa, desejada por seu pai, afasta-se do paradigma feminino consignado pela tradição familiar da mãe, Maria do Carmo (segundo a qual, nessa *família [de] mulheres bonitas [...] sem raça* (CP, 123) *as mulheres não tinham tradições de letradas, nem sequer de legíveis*, (CP, 154)), e por uma sociedade de substrato patriarcal, cujas únicas exigências feitas às mulheres são o limitarem-se a ser boas filhas, boas esposas e boas mães.

Educando a sua filha mais nova para a emancipação, António estimula-lhe o gosto pela leitura (precoce) partilhada de Joyce, Faulkner e Camilo (CP, 153) (preferências

⁵⁰⁹ Cf. Cláudia Coutinho, *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; orientadora: Professora Doutora Paula Morão], 2005, p. 77.

assumidas pela Autora), preparando-a também para a crueldade (visível na cena do pássaro, quando pergunta a Elisa se seria capaz de matar a irmã) (CP, 236-237), não deixando de lhe oferecer a arma de fogo com a qual poderá fazer justiça aos que a importunarem, à imagem de sua avó, munida de caçadeira. Ao aproximar Elisa do paradigma das mulheres da sua família, António transforma-a num ser extravagante e marginal que segue as pisadas das ascendentes desaparecidas. Elisa é ainda directa e indirectamente denominada de amazona por Angelo, que lhe atribui a antonomásia de Brunhilde, associando-a às Valquírias, *amazonas* da mitologia nórdica: *Espécie de Siegfried do mato, are you kidding? Quite so, Brunhildezinha, todas as amazonas da Europa adoram mitos exóticos.* (CP, 307)

Com este exemplo, salienta-se que um dos *topoi* fundamentais da marginalidade no universo de Maria Velho da Costa continua a ser o da loucura.

Neste mesmo romance, a personagem de Maria das Dores, Mary, Mimi, irmã de Elisa, seu antípoda, assumirá outra forma de loucura ao cometer o suicídio. Este acto é consequente da educação absolutamente oposta, ministrada precisamente sob o modelo patriarcal da mulher-objecto, assumido na perfeição pela sua mãe, Maria do Carmo de quem Mary mais não será do que uma réplica, sem um sentido que seja seu, nunca lhe chegando aos calcanhares (CP, 219) como o declara com desprezo, Frederico, seu marido e amante de sua mãe.

Manuel Tojal de Meneses, na sua tese de doutoramento intitulada, *Maria Velho da Costa : Un Atelier d'Écriture*, estabelece um paralelo entre os trajectos dos suicidas mais espectaculares da obra de Maria Velho da Costa, Mary e Fernão, como também é denominado o filho de Maina. Nesta repetição temática, Manuel Tojal Meneses sugere um olhar sobre o mundo fortemente pessimista, sublinhando o paralelismo nos percursos destas duas personagens pertencentes a romances diferentes⁵¹⁰, do qual interessa salientar alguns pontos significativos. Mary e Fernando provêm do mesmo meio social – a alta burguesia lisboeta um pouco decadente – e ambos se sentem profundamente órfãos de mãe. Depois da morte de Maria do Carmo, Mary sente-se mais só do que nunca, deixando de ter confidente (CP, 220), mesmo se esta sempre a desconsiderou e traiu brutalmente. Tanto Mary como

⁵¹⁰ Manuel Tojal de Meneses, *Maria Velho da Costa : un atelier d'écriture*. Thèse de Doctorat. Université de Toulouse – Le Mirail U.F.R. de Langues – Section de Portugais, sous la direction de Anne GALLUT-FRIZEAU, 1987, p. 100.

Fernando não se realizam nos respectivos casamentos, expressão da pobreza afectiva em que vivem. Mary é traída pela relação amorosa que o marido mantém com a sua própria mãe, enquanto que Fernando, se encontra face à solidão em que é abandonado (ao ser excluído da cumplicidade entre a esposa e mãe) mesmo antes da partida eufemística de Cecily. As soluções encontradas por cada um são o respectivo abandono à palavra e a outrem, operado por Fernando através da psicanálise e a diluição no álcool, refúgio de Mary. O passo para o suicídio é desencadeado pelo sentimento de desmoronamento interior do varão e de angústia e perda de unidade de Mary, sendo várias vezes anunciada sob múltiplas variantes a frase fatal: *Perdeste para sempre a maravilhosa unidade do teu espírito* (CP, 108, 109, 117). Apesar de Mary ser uns vinte anos mais nova do que Fernando, suicida-se, tal como o *conhecido industrial* (MM, 229), na década de 60.

2.2. Ema – Maina

Em *Missa in Albis*, o desvio assume a forma de doença mental nas personagens de Ema e de Sixto. Ema é a mãe-tia de Sara, “doente” – “muda”, homónima de uma outra grande histérica, a Bovary, evocada através da grafia do nome, Emma, num bilhete escrito por Xavier (MA, 50), seu cunhado e amante. Sara, filha dessa relação proibida, não escapará aos estigmas da histeria e da loucura. O primeiro, por via hereditária e graças à sua *inclinação fictiva/simuladora*:

A meio da noite chamaram o médico, porque Sara, tendo vomitado uma pasta castanha e ázima, não acordava nem à estalada e lhes parecia em coma alcoólico. Estava, e o médico voltou a falar de hereditariedade e das difíceis inclinações fictivas dos grandes históricos. Estaria boa no amanhã, mas haveria que ter mão numa genealogia funesta.
(MA, 152)

E o segundo, pelos comportamentos exuberantes e arrebatados *mais compostos de emocionalismo inveterado que de paixão* (MA, 291) que partilha com os íntimos como Salvador, seu cunhado e apaixonado platónico: *Eu ia para o quarto e imaginava-nos a percorrer a América num Dodge de 1925, livres, castos e loucos.* (MA, 281) A propósito da hepatite de Sara, o diagnóstico médico refere também uma *etiologia emocional [nesses]*

casos (MA, 288). Ameaçando-a de internamento, o seu tio Saul “confirma” o seu elevado potencial de loucura:

Vou-te dizer factos, menina, o teu pai era um tarado que se matou por covardia e infâmia depois de ter destroçado tua mãe e tua tia, o que te quero dizer é que com uma hereditariedade assim e com o comportamento que tens é fácil internar-te para toda a vida, deixas de existir, como o teu pai fez à minha irmã, (MA, 266)

Ema, a mãe/tia *maluca* (MA, 50), apesar de não sofrer de ataques delirantes, fecha-se misteriosamente num dos sintomas da histeria, o mutismo⁵¹¹, quebrado pontualmente pelo canto e voz dados às figuras que, tal como Maina (MM, 39), recortava no seu leito, (MA, 9, 11, 14, 16). A palavra de Ema, alarmante, é comparada à do bêbado, do adormecido e do demenciado errante (MA, 10). Ema, quando sozinha, é fechada à chave (MA, 11), paroxismo da clausura (MA, 178) em que a mantêm os irmãos, Regina e Saul Mendes (o *tio sinistro* (MA, 46) de Sara) num *rictus de asco que era o da exclusão* (MA, 51) e que é reiterado no *rictus de repugnância* (MA, 17), em que os cuidados do seu corpo pela empregada Lise, ocorriam. Asco e repugnância são sentimentos frequentemente inspirados pela doença mental sofrida pelas múltiplas personagens de Maria Velho da Costa. Paralelamente, a personagem de Sixto, o irmão aleijado de Simão Mendia, desempenha a mesma função do objecto excluído na família do apaixonado de Sara. Estas duas personagens, ambas encerradas em quartos sombrios e privadas da função motora, marcam profundamente e, em paralelo, os respectivos familiares, como testemunha o extracto seguinte:

Um dia levara-o [Simão] ao quarto de Ema. A mulher levantou para ele o olhar de animal, ainda bellissimo, o que espantou Sara, que ela nunca fitava ninguém. Nesse dia aproximaram-se muito, porque falaram ambos do que sabiam de Ema e de Sixto e da importância das suas vidas no repertório de contos e ditos das respectivas casas. (MA, 87)

⁵¹¹ Sintoma que se manifesta juntamente com prantos inexplicáveis (MA, 254) e que seria, eventualmente, a única reacção encontrada face à suspeita violência de incesto cometido pelo irmão mais velho, Saul. Tal facto é insinuado por Ema na evocação da relação de Florbela Espanca com seu irmão Apeles, através do verso da poeta alentejana – *Eu fui na vida a irmã de um só irmão – murmurou a menina.* (MA, 254), sendo, no entanto, tal insinuação logo de seguida desmentida na referência a Xavier, segundo explicitação do próprio: *A 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 reconhecera logo, de si, do seu sangue, por isso citara Florbela Espanca, que a impressionara muito. Pensar que há sentimentos que os livros forjam, filha.* (MA, 255). Sobre tal princípio de suspeita e desengano, assenta a construção de todo este romance.

Da possível abjecção causada por estas duas personagens é testemunho, a propósito de Ema, o que é dito pela narradora da primeira parte deste romance (intitulada paramento) com a estrutura formal de uma missa: *Faria asco se estivesse noutro espaço, asilada entre outras perdidas por estarem dispostas juntas. Repugnante a purgação colectiva, como aprendemos os infernos. Assim não. Ficou radiosa de um segredo.* (MA, 10)

No universo literário de Maria Velho da Costa, a margem habitada pelo doente mental é referida várias vezes como sendo um Inferno. Assim é denominado o quarto onde se encontra encerrada Ema: *Estava fechada porque era a porta do Inferno* (MA, 16). Apesar de não se encontrar *asilada* num meio colectivo, com outras suas semelhantes, o ostracismo de Ema, nesse quarto descrito como um *lugar de custódia* (MA, 17), aproxima-se da função que, segundo a Autora, é exercida pelo hospital psiquiátrico, denunciada na Introdução de *Português, Trabalhador, Doente Mental*⁵¹², à qual será dedicada, mais adiante, uma atenção detalhada. Curiosamente, *A Custódia* é o nome do romance escrito por Doroteia, a *George Eliot de Miragaia* (MA, 293), em *Missa in Albis* que, encarnando a auto-reflexividade praticada pela Autora, justifica assim o seu título: *Pensei em A Custódia, porque é, como se vai dizendo agora, polissémico: pode significar guarida, nome de doméstica velha, santuário* (MA, 416).

Ema, tal como Maina depois da morte do marido, escapa ao asilo psiquiátrico, ao internamento, ao inferno, o que lhe permite continuar a existir com dignidade, *Como se alheia, sem desmoronar-se ou ficar descomposta* (MA, 9), apesar do ambiente lúgubre (MA, 17) que domina o quarto da sua clausura. Ambas as personagens passam, no entanto, pelo internamento (MA, 177, 323), acabando por regressar ao meio familiar.

Da abjecção provocada por Sixto, *o aleijado*, testemunham o pensamento e sentimento de seu irmão Simão:

Sixto estaria agora a cuspir a sopa do alto do seu cadeiral ortopédico, o queixo recessivo tolhido na goleira de coiro que lhe sustentava o crânio (MA, 27)

Sixto arrotando no seu cadeiral, alumiado só da luz da cozinha, o que o fazia parecer enorme presença contida e medonha. Como haviam podido habituar-se e que seria agora dele se todos se fossem primeiro, angústia que não era tão evidente antes da morte da mãe. (MA, 37)

Sixto agitou-se de alegria, a baba caía-lhe. Enxugou-o e tomou-lhe a cabeça nas mãos, por debaixo da tira suspensa do queixo que lhe mantinha a erecção da coluna. Ele riu,

⁵¹² Cf. Maria de Fátima Bívar Velho da Costa, *Português, Trabalhador, Doente Mental*, op. cit., p. 16.

aquele ralo feliz, e disse-lhe o nome estropiado, mais próximo de João ou de Jau, o cativo. Então Simão beijou-o, o que nunca fazia diante dos outros, nem eles. Ficou a vê-lo estremecer naquelas guinadas sem tino. Eram membros e gestos de outros corpos enxertados desgraçadamente num cepo. A maior indagação da sua infância quando vinha chorar no colo da mãe o remorso de decepar moscas e ela lhe falava de Sixto trazido assim, e da vontade de Deus. Cheio de lágrimas, veio encostar a cabeça à nuca de Eleitéria. (MA, 39)

Apesar de, neste longo trecho, a abjecção não ser directamente nomeada, esta é provocada no leitor (juntamente com o sentimento de compaixão) através da descrição de Sixto por Simão que o vê como objecto, “objet chu”, expressão utilizada por Julia Kristeva no início do seu estudo sobre a abjecção intitulado *Pouvoirs de l’horreur : Essai sur l’abjection*: “l’*abject*, objet chu, est radicalement un exclu et me tire vers là où le sens s’effondre.”⁵¹³ Sixto é, definitivamente, um verdadeiro habitante da margem, na medida em que actualiza a abjecção desencadeando um movimento ambíguo de atracção e repulsão, consequente do seu carácter intolerável que simultaneamente fascina e perturba o sujeito. De facto, a grande “*indagação*” de Simão resulta do seu espanto face à capacidade “humana” de aceitação do horror da deficiência mental e, neste caso, também motora, encarnada pelo seu irmão. É aqui salientada a questão da indiferença e da culpa face ao horror, à crueldade e à injustiça da miséria física e moral daquele que vive ao nosso lado (Sixto), o *aleijado*, objecto, ao qual o sujeito que o observa (Simão) não é insensível, sendo também, de certa forma, por ele contaminado ao aceitar a sua convivência continuada. A culpa acompanhará Simão na descrição de outras imagens abjectas de seu irmão e de si:

Eleutéria tinha-lhe deixado ver há pouco tempo o irmão nu: uma coxa era maior que outra e das costas saía-lhe uma protuberância, as mãos e os pés roxos, a cabeça sempre panda para a esquerda, como que desmantelado. Não vagia, gemia uns roncões cavos (...) Não acreditava no que os irmãos diziam, demasiado obsceno que aquilo jorrasse do corpo da mãe e por onde? Recomeçou a urinar na cama e sonhava que pegava na criatura pelos pés e lhe estalava o crânio contra a parede, o que era muito lento e sem ruído.

Chorava, tínhamos bebido os dois juntos na saleta (MA, 244)

A associação de Sixto ao corpo da mãe mancha este último também de abjecção. Sobre a dificuldade de convivência com o sórdido e o objecto, “tout près mais inassimilable”⁵¹⁴, como o caracteriza Kristeva no referido estudo, escreve também Maria

⁵¹³ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l’horreur : essai sur l’abjection*. Paris, Editions du Seuil, 1980, p. 9.

⁵¹⁴ *Ibidem*, p. 9.

Velho da Costa (na primeira pessoa) na Introdução de *Português, Trabalhador, Doente Mental*, a propósito da sua experiência na instituição asilar:

“Dois anos de proximidade do que ali vi pela primeira vez jamais me trouxeram habituação ao sentimento de **sordidez** e **abjecção**, trágico equívoco de todos os que percorrem aqueles espaços abertos ou fechados, tratadores e doentes.”⁵¹⁵

O já referido carácter abjecto da doença mental que se manifesta nos textos de Maria Velho da Costa através do *asco* e *repugnância* que suscita, verifica-se em Maina, Ema, Sixto e, particularmente, na instituição asilar descrita em *Lucialima*.

O abjecto emerge ainda no carácter hediondo do Holocausto, frequentemente relembado pela Autora, como já foi notado a propósito de *Das Áfricas* e que as alusões proferidas pelas personagens irreverentes de *Maina Mendes*, Hermínio (*MM*, 160) e Cecily, assim como o aparelho fascista ilustrado em *Missa in Albis*, não deixam esquecer. A nora-filha de Maina vomita o almoço diante dos amigos do marido que tinham levado uma publicação ilustrada sobre Auschwitz (*MM*, 169), exprimindo através do vómito, forma elementar e arcaica de abjecção⁵¹⁶, o sentimento provocado pela memória da “Shoah”. Estas duas formas de abjecção chegam a ser discretamente associadas, como *fantasia[s] macabra[s]*, em *Missa in Albis*, tomando respectivamente a forma da loucura de Ema e da saudação nazi, metaforizada no belo *gesto romano para sempre tornado hediondo*:

“Ah”, disse eu, como se sempre tivesse sabido que a tia entrevada que tinham em casa era doente mental. Mas nunca vi Ema e a horrenda pré-história de Sara, que Doroteia corroborou, pode bem ser uma fantasia macabra, perdida algures no tempo (...) dum estádio a aclamar quem manda, o braço no belo gesto romano para sempre hediondo. (*MA*, 51)

Por sua vez, em *Lucialima*, Maria Isaura refere Dachau (*Lucialima*, 102) e descreve o hospital psiquiátrico referindo os *universos concentracionários*, os *campos da morte da Polónia* (*Lucialima*, 110-111), sem deixar de sublinhar a sua cumplicidade (habitada pela culpa) com tal forma de tratar a doença mental:

Em Lisboa, em pleno século vinte, esta aura azul-negra, este rumor de tonel profundo dos universos concentracionários, ou percepção final de onde moribundos às vezes

⁵¹⁵ Maria de Fátima Bivar Velho da Costa, *Português, Trabalhador, Doente Mental*, op. cit., p. 15.

⁵¹⁶ “Le dégoût alimentaire est peut-être la forme la plus élémentaire et la plus archaïque de l’abjection (...) je suis en train de devenir un autre au prix de ma propre mort. Dans ce trajet où «je» deviens, j’accouche de moi dans la violence du sanglot, du vomi.” Julia Kristeva, *Pouvoirs de l’horreur : essai sur l’abjection*, op. cit., p. 10-11.

voltam, as redes nas janelas, as grades, o vestuário prisional e as mãos vermelhas dos restos das frieiras, agulhas, queimaduras, tudo o que na infância me deu vômitos, esses planos de saída dos campos da Polónia de uma subgente alheia já à mudança possível, amparada por soldados atónitos, os braços delgados, as mãos em que o dedo mais miúdo se arqueia, a proteger uma sede que já não o é de entendimento, o olhar morto, ou vivo como o dos bichos travados, que só fitam de relance e cólera, só lhes falta a cabeça inteiramente rapada. (...) Penitentes, desguarnecidas de todo o adorno, decepado o cabelo e o desejo, como outrora a noiva hebraica, este holocausto a dois passos de onde rio e como, do poder. Histerizas, Isaura, não admira, é o teu primeiro dia – (Lucialima, 111)

Enquanto Maria Velho da Costa, em *Português, Trabalhador, Doente Mental*, caracteriza todas as instituições fechadas, entre as quais obviamente o hospital psiquiátrico, como um *universo concentracionário*⁵¹⁷. O vômito e a cumplicidade com uma situação intolerável e inexplicável, para lá do entendimento e comparável à do Holocausto, tornam objecta a abordagem da doença mental. A veemência do horror e a sua proximidade com a compaixão e o objecto será de novo sublinhada n’*O Livro do Meio*, em diálogo com dois títulos de Marguerite Duras que sempre se preocupou com essas mesmas questões: *India Song. O horror não é moderato nem cantabile. Às vezes tem alguns guinchos. (...) A compaixão exibida não é sempre hipócrita, mas dá-me sempre um certo nojo.* (LM, 222)

Sendo sobretudo caracterizada por um certo alheamento, Ema aproxima-se ou dá continuidade, tal como a Autora pretende, à personagem de Maina⁵¹⁸. O que no primeiro romance de Maria Velho da Costa é apenas sugerido a propósito da sua protagonista, em *Missa in Albis*, é claramente afirmado a propósito de Ema. O seguinte oximoro poderia ser um extracto de *Maina Mendes*, mas, na verdade, diz respeito a Ema: *A vida da casa passa-se à sua margem, contendo-a.* (MA, 10) A paciência alheada de Ema (MA, 11) aproxima-se do lugar de Maina, em face do vidro cinzento da televisão ou da janela do quarto, no qual espera. A tesoura que a menina Maina desenha na janela, utilizada nos *recortes de damas e cavalheiros* acabando por tombar da sua cama *num baque sólido* (MM, 39) será, no primeiro parágrafo de *Missa in Albis*, empunhada por Ema (MA, 9), também aleitada. Ambas se entretêm recortando figuras cujas histórias inventam e encenam. O espaço sonoro das duas “reclusas”, designação atribuída a Ema (MA, 178), é habitado pelos sons da cidade e pelos emitidos pelos respectivos aparelhos de rádio em madeira, apresentando ambos traços muito

⁵¹⁷ Maria de Fátima Bivar Velho da Costa, *Português, Trabalhador, Doente Mental*, op. cit., p. 18.

⁵¹⁸ Cf. II Parte § 1.2.2. “A feiticeira” • “Restabelecimento do poder central”, p. 261.

semelhantes da época. O de Maina, era *de boca redonda e atapetada, com grades de nogueira na face* (MM, 194) e, o de Ema, *tinha um caixilho de madeira e a face era como uma máscara cega, olhos e boca em panos*. (MA, 14) Ambos veiculam os diferentes momentos históricos, dos quais elas são contemporâneas. Se o de Maina traz notícias da guerra civil de Espanha, o de Ema, emite sons de dois dos três f do Estado Novo, relatos de futebol, novenas de Fátima e substitui o fado por sinfonias. Ema não só repete as actividades de Maina em menina, quando acamada devido à sua crise, mas também aquelas que são relatadas na imobilidade e clausura no quarto, do fim da sua vida, e que dizem das funções fisiológicas, as que restam num corpo privado de acção. Assim Ema:

Não está sujeita a desconforto que se possa ver. Não chora. Não suspira. De duas em duas horas Lise vem trazer-lhe o bacio. Senta-se pela manhã na borda do bidé enquanto ela defeca, lava-a, enxuga-a e doba-lhe o cabelo, pensando ela também, Lise, em tantas outras coisas. É a única hora em que sai do quarto, amparada. (...) Come e dorme aqui. Não há variações. (MA, 10,11)

Enquanto que a situação de Maina, é descrita por Fernando ao seu psicanalista da seguinte forma:

Chama-se Adélia a rapariga. Muito eficaz. Minha mãe desde que ela está, não voltou a molhar-se durante a noite. (...) ajuda-a a erguer da cama, a vestir-se (...) a rapariga ajuda-a em silêncio sempre, muito rapidamente, e vai sentá-la depois junto à janela. (...) De três em três horas, a rapariga ajuda-a a ir até à casa de banho, toma as refeições no quarto. (MM, 194).

Da filiação de Ema e seus irmãos nada se sabe, apenas que a benjamim se encontra a cargo de Regina e que se abstém do exercício da função maternal. Sara, sua filha, tal como Maina, também “é sem mãe” (MM, 89), e vive na mentira de tomar a tia por sua mãe e vice-versa, sendo afirmado por uma das vozes narrativas de *Missa in Albis* que *Sara era, profundamente – (...) – órfã* (MA, 173). Estas e outras personagens poderiam assim colocar-se, tal como nas *Novas Cartas Portuguesas*, as seguintes perguntas: *A que mãe fugimos? Que mãe nos fugiu?* (NCP, 132) Maria Isaura, personagem de *Lucialima*, junta-se ainda a este rol⁵¹⁹ quando formula a seguinte questão: *E a nós, mulheres, quem é que nos é mãe?*

⁵¹⁹ Aparentemente, num grupo diferente encontram-se aquelas que têm mãe como se lê em *Missa in Albis* a propósito de Elisa, namorada de Baltazar: *É inteligente? – perguntei (...) § – Muito, mas não gosta de mulheres, excepto da mãe. § – É sempre assim quem tem uma mãe tem tudo, excepto amigas.* (MA, 290) Sendo também distinto o relacionamento das filhas e filhos com as respectivas mães, tal como é afirmado n’*O Livro*

(*Lucialima*, 111). Ema e Maina têm ainda em comum o facto de “provocarem” a morte dos respectivos filhos por causa de um segredo não revelado. Sara morre de uma leucemia, doença simbolicamente veiculada pelo crime de sangue que constitui o duplo “incesto” de Ema, sua mãe “incógnita”, com Xavier, seu pai/tio por afinidade, casado com Regina, desterrado em Timor onde acaba por se suicidar (*MA*, 179, 314); e com Saul, irmão da doente. O tabu do incesto encontra-se inerente à origem de Sara pelo facto de seu pai, Xavier, pagar um crime, o da desonra da cunhada Ema, eventualmente cometido por Saul, irmão da menor, o que deixa pairar a suspeita da filiação incestuosa de Sara, através das várias versões veiculadas pelas diversas vozes narrativas (*MA*, 179, 254, 266, 314). Fernando suicida-se por não encontrar sentido nas suas relações afectivas que se mantêm para si, apesar da psicanálise, *incógnita[s]*, como a sua mãe.

A personagem de Xavier será inspirada por um antepassado da Autora, cuja história em Timor sempre a fascinou, segundo o que escreve n’*O Livro do Meio*:

Não sei quão cedo comecei a ouvir falar de taras, demência e suicídio. O pai de meu pai matou-se em Timor. Meu pai não chegou a conhecê-lo [como Sara não chega a conhecer o seu próprio pai, Xavier, que parte sendo ela muito nova]. As circunstâncias nunca foram claras ou esclarecidas [como no caso de Xavier em Missa in Albis]. Numa carta desaparecida do espólio de meu pai [a epistolografia é o único meio de expressão da voz de Xavier em Missa in Albis], queixava-se do excesso de saúde. Em Timor? (...) Meu avô Baltazar, o de Timor, levava no baú livros de Metafísica. Tanto lê, que treslês, repete a Mãe. É tudo gente tarada (...) É tudo gente tarada, os Bívares (LM, 244).

Curiosamente, em *Missa in Albis*, romance em que se aprofunda a questão de Timor, manifestando a sensibilidade da Autora à situação política da ex-colónia, um dos três irmãos de Simão tem o mesmo nome do avô da Autora, Baltazar. Assiste-se, aliás, ao longo deste romance, à projecção em certas personagens de traços comuns a familiares e amigos da Autora, o que lhe confere um pendor autobiográfico dissimulado. Pode-se encontrar na personagem de Martim vestígios do amigo de adolescência de Maria Velho da Costa, Luís Passos Alonso, dada a sua referência n’*O Livro do Meio* e no *Inquérito para Senhoras* elaborado por Cecília Barreira. Por sua vez a personagem de Jaime Mendia, através da homonímia, permite uma dupla alusão, ao pai da Autora, Afonso Jaime de Bívar Velho da

do Meio, E que os filhos da mãe são muito diferentes das filhas da mãe. (LM, 194) Questão que será analisada em detalhe no capítulo seguinte § 3.1. “Mães e Filhas.”

Costa – que é reforçada por traços dessa personagem –, mas também ao seu primeiro psicanalista Fernando Medina (que se suicida tal como a personagem homónima, Fernando, de *Maina Mendes*), lendo-se Mendia como anagrama do apelido.

2.3. Mariana Amélia – Maina

Deste universo literário fortemente dominado pela loucura, destaca-se a personagem de *Lucialima*, Mariana Amélia, a “doida” preferida da escritora:

M.V.C. – “É curioso que neste livro a personagem potencialmente mais criadora a nível da palavra não é o poeta mas a doida, a Mariana Amélia, a rapariga condenada, metida entre muros como o foi Antígona... No hospital (...) Mariana Amélia (...) endoidece mas não perde o sentido da palavra e principalmente não perde o sentido da raiva!”⁵²⁰

Esta personagem não só é sujeito de uma tentativa de suicídio que deriva numa cena de delírio, como concentra à sua volta, no hospital psiquiátrico ao qual é condenada, uma série de casos, entre outros, os de Duarte e da cigana que permitem a exploração desse universo marginal do qual Maria Velho da Costa tão bem deu conta na introdução do trabalho de investigação levado a cabo no hospital Miguel Bombarda, publicado sob o título *Português, Trabalhador, Doente Mental* que, certamente, constitui matéria inspiradora de uma boa parte de *Lucialima*.

Os “ataques” de Maina (*MM*, 34-35) e de Mariana Amélia (*Lucialima*, 44-46) merecem uma atenção particular por dizerem respeito a duas personagens trabalhadas e desenvolvidas em detalhe por Maria Velho da Costa. Ambas as crises se desenrolam partilhando traços comuns: um delírio subjacente (o de Maina mais imagético comparativamente ao de Mariana que é mais verbal), uma performance física espectacular, e um público respectivo.

A crise de Mariana, que dará origem ao internamento, é iniciada por um monólogo delirante que confere à personagem uma habilidade no manusear da palavra, digna de poeta, com quem se identifica em termos paradoxais: *Não está cá ninguém para estar e não estar*.

⁵²⁰ Maria Armada Passos, “Este é o livro da reconciliação”, *JL – Jornal de Letras Artes e Ideias*. 07.05.1983, p. 7-8.

Mariana mata. Pode acontecer em qualquer boca e é isso, apenas isso o que torna o furor do poeta, que nunca pode falar, totalmente fechado. Ilhéu numa culpa ou ira irreparáveis. (Lucialima, 44) Na referência à solidão, morte e liberdade do sujeito no seio da charneca, que dá início ao delírio de Mariana, pode ser lida uma intertextualidade com Florbela Espanca, no eco do título *Charneca em flor*. A Poeta nasce em Vila Viçosa, a crise de Mariana tem lugar em Estremoz, mais precisamente na casa da madrinha/madrasta, onde é educada, longe da “da mãe”, no Crato, aliás, terra da família materna da Autora, lugar que dará origem a um outro título de Maria Velho da Costa, *O amante do Crato*⁵²¹: *A morte, não ter paz, não ter lugar, charneca da minha alma, que pequei. Que pequei? Não quero ser de ninguém, nem isso, só, como galo de ferro que cata o vento, deixem-me em paz. (Lucialima, 44)*

A evocação de Florbela terá ainda lugar neste romance, através do nome homónimo da gata do poeta Ramos, conforme o assinala Maria Velho da Costa aos leitores distraídos:

M.V.C. – E, na parte final do livro, o poeta, o Ramos, ao entrar num processo de desinvestimento e de relativa afasia, de relativa não-comunicação, não é por acaso que acaba falando apenas com uma gata que se chama Florbela. E há que não esquecer que a Florbela foi uma pessoa que entrou na maior forma de afasia: matou-se...⁵²²

A descrição da crise de Mariana alterna o seu delírio verbal com as intervenções das suas testemunhas femininas, duas criadas da casa da madrinha, Isaura, maternal, cheia de compaixão por Mariana, e Celina, virulenta e cruel:

Prefiro de ser doida que ter isto, este cisco de um braço, esta razão dos ares. Berça, berça, meus amores berça, terço dos terços, contas com contas, estou fora do redondo. A Lua não abriga. (...) Quem fala? De que fios? Parto-me, parto-me, parto-me. Era uma desvirgação toda outra. Não é, não é a cotovia, mas o loiro, Coxo, dá-me o teu pé, rosa dá-me a tua mãe. Há um sol inteiro, frio, aqui. Isaura? (Lucialima, 45)

O par de opostos das criadas protectora/velhaca é já manifesto relativamente a Maina, como se verificou no caso de Hortelinda/Dália e Hortelinda/Guiomar:

– Suba cá acima, ó Celina, que a Marianinha deitou-se na cama e não diz coisa com coisa. (...) Acudam que a Marianinha bebeu lixívia! (...) atão tu não vês a gaiata a revirar os olhos, mulher, isto é uma grande desgraça, inda nos morre aqui. (...) Acudam! Que é que ela diz do Redondo, se calhar o rapaz é do Redondo, Celina, vá vocemecê chamar o doutor Esteves.

⁵²¹ Maria Velho da Costa, *O Amante do Crato*. Porto, Edições ASA, 2002.

⁵²² Maria Armanda Passos, *op. cit.*, p. 8.

- *Cala-te mas é, que inda a senhora acorda, que agora mesmo se deitou com um comprimido. Ela já deitou o que tinha a deitar, isto é mas é fita para se livrar à coça do pai – (...)*
- *Diga, menina Marianinha, que grande desgraça, não nos morra aqui, ó santinha, quer que lhe chame um médico? (...) Hã? Endoidou, coitadinha. (...) Desgraçadinha via-a medrar e quebrar.*
- *E o serviço, eu que o amole. (Lucialima, 44-45)*

A espectacularidade da cena de delírio de Mariana, tal como a de Maina, transparece na respectiva preocupação com a adolescente e a criança, partilhada pelas suas testemunhas femininas. Apesar de os duplos Mãe (Alda)/Hortelinda, se manifestarem ambos maternais relativamente a Maina, contrariamente à dupla de criadas que assiste à crise de Mariana, despertam nela os respectivos sentimentos de ódio e amor. Em ambos os casos, a gravidade da crise é sugerida através das intervenções das testemunhas que alertam para a possibilidade iminente de morte. A repetição das expressões *grande desgraça, inda nos morre aqui/ não nos morra aqui, Coitadinha (Lucialima, 44-45), “Jesus,” grita muito, Não morrerá*, salienta o desespero e pânico provocados pelas crises das meninas nas suas testemunhas:

- (...) em bulha de aflição já chorada, “filha, ai Jesus, que tens tu” (...) A Hortelinda (...) grita muito, “Jesus, acudam que a menina está com ralo”, e grita muito a Hortelinda. (...) “Jesus que me morre” (...)*
- “Jesus, filha, que eu mal te toquei”(...)*
- Não morrerá, não morrerá, mas a cozinha está podre e ela ali. Não morrerá. (MM, 34-35)*

A histeria de Maina transparece de forma evidente na descrição de uma cena digna das doentes de Charcot: *Se o corpo lhe é pequeno, irá todo por terra, por sobre o visco, e molezas molhadas bater ainda as pernas e esmagá-los os rins, de cabeça e espinha hirta. ‘Segure-a, minha senhora, que se mata’.* (MM, 35) A histeria de Mariana, apesar de menos evidente, não só pela ingestão de lixívia de onde se infere a tentativa de suicídio, não deixa de evidenciar marcas de uma crise esquizóide, através do seu delírio, do *revirar os olhos*, mas também pelos traços de auto-agressão: *Arranhou-se toda. Sangra.* (Lucialima, 45). Aproximando o seu comportamento do de Maina que leva Hortelinda a dizer que se mata.

Se, por um lado, o delírio de Mariana é marcado por uma acentuada verbalização que o aproxima de uma histeria associada a uma certa tendência tagarela e verbalista⁵²³ e que,

⁵²³ Cf. *Ibidem*, p. 8.

simultaneamente, lhe confere um forte potencial criador a nível da palavra, por outro lado, esse delírio é consequente segundo a Autora:

M.V.C. – “[do] facto de as pessoas perceberem [neste caso a protagonista] que o tipo de palavra dentro da qual se movem não se ajusta face às suas emoções, de que não podem comunicar determinado tipo de emoções com o vocabulário que existe à sua volta, de que não podem dominar certo tipo de situações com os nomes que lhe são dados”⁵²⁴

O que, por conseguinte, leva a menina a uma alucinação essencialmente dominada por imagens de um bestiário repelente inspirador de horror e abjecção.

E então, ao punho pequeno como nó de látigo, 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 toda a cozinha. Do rebordo da pia, onde a varejeira cresce quieta, tombam ovos verdosos que quebram (...) 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 (...) O odre azul onde ela bate o punho deita-lhe nos ouvidos azeite quente, (...) azeite quente que lhe passa aos olhos em dor grossa. Na cara, do comichar do corte mínimo do anel da mãe, (...) saem baratas loiras mas muito moles. Ao ir-lhe pelo bibe, sobre o branco bordado se vão tornando aranhas de roxo espesso. (...) Como marmeleiro vivo volverá água limpa os vermes sugantes já no peito, as aranhas avançando no atilho e fita de passar, o pus que vagueia para perto, a varejeira que vem de ventre verde raso ao chão. (MM, 34-35)

Do odre⁵²⁵ azul, em que a mãe de Maina se transforma, saem vermes e do corpo da menina, por esta agredido, saem baratas que se transformarão em aranhas de um roxo espesso. Juntamente com a varejeira, o antraz e o sangue, a cozinha apodrece assim, graças a essa presença maternal que despoleta a crise de Maina. Se a causa próxima da cena de histeria de Maina se traduz numa ira contra a autoridade que não reconhece na mãe, a de Mariana traduz-se na ira contra a culpabilidade que lhe é inculcada pela madrinha/madrasta, transformando-a num *Ilhéu numa culpa ou ira irreparáveis (Lucialima, 44)*, e o desamor de sua mãe, que a leva a formular a sua falta na verbalização do seu desejo, *rosa dá-me a tua mãe (Lucialima, 45)*. Na origem de ambos os casos, revelam-se relacionamentos profundamente insatisfatórios com as respectivas entidades maternas. As palavras de Julia Kristeva, a propósito da presença do objecto no protótipo da palavra literária de James Joyce

⁵²⁴ *Ibidem*, p. 8

⁵²⁵ Efeito de paronímia curioso e significativo do difícil, e por vezes monstruoso, relacionamento entre mães e filhas do universo de Maria Velho da Costa é o facto de a suposta mãe de Sara, Regina, aparecer a seus olhos como um ogre (*MA*, 51).

que é o monólogo de Molly, adequam-se perfeitamente à crise de histeria de Maina, criada por Maria Velho da Costa: “L’écivain s’approche du corps hystérique pour le faire parler, pour parler à partir de lui de ce qui échappe à la parole et qui s’avère être le corps à corps d’une femme avec une autre, sa mère bien sûr, lieu absolu, car primordial de l’impossible : de l’exclu, du hors-sens, de l’abject, Atopie.”⁵²⁶

As crises de Maina e Mariana não são evitadas por um super-ego que as salve. São manifestações de uma invasão do abjecto, do qual não conseguem manter a distância necessária para não se sentirem profundamente afectadas, perturbadas nas suas identidades, a ponto de perderem o controlo de si mesmas, estado que a seguinte frase de Julia Kristeva esclarece: “Inlassablement, comme un boomerang indomptable, un pôle d’appel et de répulsion met celui qui en est habité littéralement hors de lui.”⁵²⁷ Para Maina, abjecta é a autoridade não reconhecida da mãe, metamorfoseada na podridão que infesta a cozinha onde se encontra, enquanto que, para Mariana, abjectos são o desamor e a culpabilidade que lhe são infligidos pelos pais, ao delegarem a educação da filha a uma madrinha que a despreza. Para estas duas personagens, abjecta é a imoralidade⁵²⁸ dos actos daqueles que as rodeiam e de quem as respectivas existências dependem. As duas crises, a de Maina e Mariana terminam com a pacificação das suas protagonistas num sono profundo: *Então dorme. Ai minha senhora, que se foi. (MM, 35), – Coitadinha. Já dorme. (Lucialima, 45).*

2.4. Maria Velho da Costa – Maria Isaura

O fascínio pela loucura é confessado por Maria Velho da Costa, na já citada entrevista concedida a Armanda Passos, em torno de *Lucialima*, intitulada “Este é o livro da reconciliação”:

⁵²⁶ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l’horreur : essai sur l’abjection*, op cit., p. 30.

⁵²⁷ *Ibidem*, p. 9.

⁵²⁸ Para a clarificação da noção de abjecção, contribui a abordagem de Julia Kristeva através da relação estabelecida com a imoralidade que esta autora equaciona da seguinte forma: “Celui qui refuse la morale n’est pas abject – il peut y avoir de la grandeur dans l’amorale et même dans un crime qui affiche son irrespect de la loi, révolté, libérateur et suicidaire. L’abjection, elle, est immorale, ténébreuse, louvoyante et louche : une terreur qui se dissimule, une haine qui sourit, une passion pour un corps lorsqu’elle le troque au lieu de l’embrasser, un endetté qui vous vend, un ami qui vous poignarde... (...) L’abjection du crime nazi touche à son apogée lorsque la mort qui, de toute façon, me tue, se mêle à ce qui, dans mon univers vivant, est censé me sauver de la mort : à l’enfance, à la science, entre autres...” *Ibidem*, p. 12.

M.V.C. – “É que, por exemplo, uma das características da esquizofrenia é a pessoa que se recolhe, que rejeita o investimento, que se fecha. Se tu disseses que o tema da esquizoidia, do afastamento quando não há outra solução, daquilo a que clinicamente se chama esquizofrenia, me fascina, ai fascina, sim, mas não necessariamente como posição feminina.”⁵²⁹

Deste fascínio pelo desvio que se concretiza na esquizofrenia, revelado pela Autora, pode interpretar-se algo como o sentimento de abjecção, no sentido que lhe é dado por Julia Kristeva: “Ça sollicite, inquiète, fascine le désir qui pourtant ne se laisse pas séduire. Apeuré, il se détourne. Écœure, il rejette.”⁵³⁰ Tal sentimento será confirmado pelo horror subjacente à experiência “patética e penosa”, “ressentid[a]” com “virulência” pela escritora no Hospital Miguel Bombarda, de acordo com o que é declarado na introdução ao trabalho por si levado a cabo nessa instituição:

“Entro no Hospital Miguel Bombarda, pela primeira vez, na Primavera de 1972.”⁵³¹ “De toda essa experiência guardo uma memória que, de tão patética e penosa, ainda a não consegui organizar e analisar (...) Foram muitos dados observados e ressentidos com uma virulência que nenhuma grelha de análise me é ainda (e duvido que o venha a ser) suficientemente válida para apaziguar.”⁵³²

A jovem médica psiquiatra, Maria Isaura, de *Lucialima*, ao sofrer um fascínio idêntico de atracção/repulsão, que se revela na escolha da especialidade de Psiquiatria, pode ser lida como uma personagem projectiva da Autora que tirou o curso de Grupoanálise da Sociedade Portuguesa de Neurologia e Psiquiatria e integrou a “equipa responsável pela saúde mental do Conselho... (...) «como entidade visitante em recolha de dados» (...) [utilizando] o método (...) de «observação – participação» assídua”⁵³³, no Hospital Miguel Bombarda. Através das respectivas experiências asilares, a personagem Maria Isaura e a sua Autora testemunham o horror e a abjecção que habitam a instituição psiquiátrica.

O que leva Maria Velho da Costa a escrever frequentemente sobre o que simultaneamente a fascina e a perturba, o objecto, é o mesmo móbil que leva Maria Isaura a escolher a especialidade de Psiquiatria e que conduz a Autora à experiência que desenvolveu no Hospital Miguel Bombarda. A impossibilidade de se manter indiferente ao fascínio inalienável exercido pela região do horror, leva a Autora a dar conta desta através da sua

⁵²⁹ Maria Armanda Passos, *op. cit.*, p. 8.

⁵³⁰ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*, *op.cit.*, p. 9.

⁵³¹ Maria de Fátima Bivar Velho da Costa, *Português, Trabalhador, Doente Mental*, *op. cit.*, p. 15.

⁵³² *Ibidem*, p. 18.

⁵³³ *Ibidem*, p. 15-17.

escrita, o que lhe permite, simultaneamente, evadir-se através da distância que tal actividade implica. Desta atracção pelo objecto são testemunhas, como já foi referido, na obra de Maria Velho da Costa, as diferentes configurações da loucura, entre as quais, a descrição do universo asilar frequentemente comparável ao Holocausto nazi.

Entre Maria Isaura, a personagem de *Lucialima*, e o testemunho da escritora, encontram-se traços comuns. A constatação da indiferença do corpo médico relativamente ao horror e “crueldade larvar das instituições fechadas”⁵³⁴ é assinalada por ambas. Maria Velho da Costa sublinha essa indiferença em *Português, Trabalhador, Doente Mental*, Maria Isaura ouve-a da boca do seu pai/mestre que a adverte para o único meio de suportar a experiência asilar:

Toda a instituição tem as suas regras, filha, e a demência é banal como um comportamento, uma estereotipia entre outras, dolorosa. (Lucialima, 106)
(...) o horror dissolver-te-á numa proliferação finalmente indiferente e maligna à natureza das coisas e dos homens, (...) morte que se organiza como vida. (Lucialima, 104)
Graciette sorria um sorriso vago, fixo, e Isaura percebeu sem alegria que atravessara o primeiro portal do ridículo e do horror sem grande mácula ou dano. (Lucialima, 109)

A intenção de objectividade e neutralidade face ao inferno da instituição asilar é gorada pela Autora: “continuará a debater-me com os resíduos de um projecto «impossível» de relatar com neutralidade. (...) a função que ali deveria representar – a de investigador relativamente neutral – foi sempre reduzido.”⁵³⁵ A preocupação em manter uma distância “impossível” relativamente a essa realidade premente sentida pela Autora é fortemente aconselhada à médica psiquiatra, Maria Isaura, por um *Mestre* que assume a função de super-ego e que tanto pode ser o pai, como Pessoa, o médico “patron” consagrado do romance. Projecção possível do Prof. Guilherme Ferreira, psicanalista de Maria Velho da Costa com quem seguiu uma terapia⁵³⁶ e a quem é dedicado o trabalho desenvolvido no Hospital Miguel Bombarda⁵³⁷, do qual viria a ser director⁵³⁸. Curiosa é a escolha do nome Pessoa, invocador do poeta homónimo, considerando que o primeira psicanalista da Autora

⁵³⁴ *Ibidem*, p. 18.

⁵³⁵ *Ibidem*, 1976, p. 15.

⁵³⁶ *Nunca pensei que a Mãe me ocupasse tanto, nem nos tempos de terapia com o Guilherme Ferreira. (LM, 191).*

⁵³⁷ Cf. Maria de Fátima Bivar Velho da Costa, *Português, Trabalhador, Doente Mental*, *op. cit.*, p. 7.

⁵³⁸ Cf. Rodrigues da Silva, “Maria Velho da Costa: Espadas cravadas na vida”, in *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*. 9.9. 1994, p. 10-11.

se chamava Fernando Medina⁵³⁹ tendo sofrido um destino semelhante ao do Fernando de *Maina Mendes* que, apesar de se submeter à psicanálise, acaba por se suicidar e que como já vimos também apresenta traços do poeta. Sendo assim verificada uma ligação das personagens de nome Fernando e Pessoa com o universo psíquico.

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 (...) 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 totalitária, cuidado com as projecções identificatórias que não levam a nada, a nada, Temos de nos defender (Lucialima, 103)

(...) toda a instituição corrupta e totalitária é o lugar do desespero (Lucialima, 113).

Ao assinalar em *Português, Trabalhador, Doente Mental* a profunda “estranheza” e “horror” mal controlado que lhe inspirava “o processo de pariarização do doente mental”⁵⁴⁰, Maria Velho da Costa aproxima-se do sentimento experimentado por Maria Isaura, ao atravessar as enfermarias que a conduzem aos gabinetes médicos, no primeiro dia de hospital psiquiátrico e que transparece na sua aparência física: “*A sotôra desculpe, mas não se impressione, a sotôra é novinha, isto é muito pior que o banco em São José, é uma questão de hábito.*” (...) *Isaura respira fundo e sabe que está lívida antes de entrar (Lucialima, 110).* Tal sentimento de horror sentido pelos jovens internos, desperta processos de verbalização censurados pelos seus super-egos que tomam a forma das vozes do pai ou do mestre, através da utilização do neologismo “histerizar” (*Lucialima, 105, 111, 117*): *Não histerize, Gerson, você é um rapaz desejável mesmo sem ter a armadura em chamas. (...) Não histerizes Isaura (Lucialima, 115, 111).* A identificação de uma certa vocação verbalista portuguesa com a histeria é sublinhada por Maria Velho da Costa, na sua entrevista concedida a Maria Armanda Passos⁵⁴¹. Do perigo do contágio do pessoal tratador pela doença é sobretudo salientado neste romance, o risco de ensimesmamento/clausura/regressão provocado pelo contacto com a demência de personalidades deterioradas. Gerson, jovem colega interno e

⁵³⁹ “Bem, a Maina Mendes foi escrita a seguir à morte de Fernando Medina, que se suicidou, no intervalo entre dois processos analíticos. Mas deve dizer-se que eu nunca interrompi o trabalho de análise, acabei-o de acordo com a situação terapêutica. Não saltei, portanto, do trabalho terapêutico para a escrita.” António Cabrita e Maria Velho da Costa, “Há uma linguagem que nos escreve”, in *JL*. 12.7.88, p. 8-9.

⁵⁴⁰ Cf. Maria de Fátima Bivar Velho da Costa, *Português, Trabalhador, Doente Mental*, op. cit., 1976, p. 17.

⁵⁴¹ Maria Armanda Passos, op. cit., p. 7.

companheiro de Isaura, seu alter-ego, denuncia a doença no próprio seio da equipa tratadora: G. [*Jovem interno/Gerson*] (...) *A demência dentro da demência*, (Lucialima, 114) G. *Somos todos doentes, então?* (Lucialima, 116).

Em *Português, Trabalhador, Doente Mental*, Maria Velho da Costa descreve a instituição asilar como uma mónada caricatural, representativa das diferenças de classes da sociedade “lá fora”, tão perto desse lugar de exclusão:

“(…) pegando-lhe em termos de luta de classes, ali foi onde a vi simultaneamente mais monstruosa e camuflada, (pela demissão definitiva e trágica dos mais desmunidos (...) – *os doentes mentais*, pela aberração «científica» de considerar tratável sem mutação social a distorcida percepção do real da consciência alienada – *os psiquiatras*.) Luta ali de morte, em que os quadros de referência dos direitos de cada classe distribuídos por uma sociedade injusta são caricaturados até um limiar insuportável e por isso a sociedade burguesa exclui o diálogo entre os loucos e os seus tratadores do seu convívio”⁵⁴²

Em *Lucialima*, o pessoal *tratador/tratante* (note-se, o jogo polissémico irónico) que integra a equipa/grupo de trabalho de Maria Isaura não deixa de abordar essa mesma questão fundamental:

P. [*Doutor Pessoa*] *Vivemos aqui, no hospital, um macrocosmo face ao microcosmo que somos, mas uma instituição psiquiátrica como esta é apenas uma miniatura caricatural do que se passa lá fora (...)*
 E. [*Enfermeira Elvira*] *Não sotôr, há uma diferença, aqui está tudo mais concentrado, visível. Quero eu dizer, as diferenças entre as pessoas, entre nós e os doentes, entre nós, pessoal tratador –*
 G. [*Jovem interno/Gerson*]. *Pessoal tratante.* (Lucialima, 113)

As experiências de Maria Velho da Costa e da personagem Maria Isaura, têm lugar em enfermarias de mulheres, onde se encontram aliás os respectivos gabinetes dos chefes das equipas de trabalho que integram, facto que pode confirmar eventualmente o carácter projectivo da personagem de Maria Isaura:

“O gabinete do chefe de equipa funciona na... enfermaria de mulheres. Foi a primeira imersão no local.”⁵⁴³
Antes de virar à esquerda para um corredor estreito de cacifos envidraçados a fosco que presume serem os gabinetes médicos, Isaura vê, na sala seguinte, as camas, vinte, trinta, alguns vultos, deitados, as cabeças cobertas, roncos ou gemidos. (Lucialima, 110)
 P. [*Doutor Pessoa*] *Perturbou-a, a entrada na enfermaria, Maria Isaura? Está pálida.*
 I. [*Isaura*] *Confesso que sim, foi um choque tremendo.* (Lucialima, 112)

⁵⁴² Maria de Fátima Bivar Velho da Costa, *Português, Trabalhador, Doente Mental*, op. cit., p. 18.

⁵⁴³ *Ibidem*, p. 15.

Na introdução do seu estudo, Maria Velho da Costa refere a frieza do pessoal tratador sublinhando a “resistência do pessoal mais antigo, «sadiamente» (sadicamente quantas vezes) enquistado numa funcional e asséptica *secura emocional*.”⁵⁴⁴

Tal constatação será bem ilustrada através da linguagem usada pelas enfermeiras de *Lucialima*:

“O que é isto aqui senhora enfermeira?” “Chamo-me Rosária, sotôra, é a sala das mais deterioradas, muitas delas deviam estar na Mitra, são doentes hospitalizadas há muitos anos, algumas delas nem têm controle dos esfíncteres, é preciso lavá-las, vesti-las.” “Estão com os primeiros internamentos?” “Estão, sotôra, estão, a quinta é uma espécie de limbo onde vem parar tudo, excepto as psicopatas que vão para a terceira, é mesmo assim.” Uma mulher enorme balança-se em pé, entre o dedos um terço de caroço, os beijos sob o buço espesso num murmúrio mudo. Aos pés, quase na fimbria da saia preta, uma poça de urina. “Com licença, sotôra, a reunião é ali naquela porta, ai Emília, Emília, então mijaste-te outra vez, minha porca?” (Lucialima, 110)

Maria Isaura, ao escolher a especialidade de Psiquiatria em detrimento de Ginecologia (como confirma na resposta a sua mãe (*Lucialima*, 102)) e Maria Velho da Costa, ao levar a cabo um trabalho de investigação numa enfermaria de mulheres do Hospital Miguel Bombarda, durante dois anos, manifestam uma inquieta fascinação pelo objecto, “objecto caído” radicalmente excluído, que as projecta para um limbo sem sentido. A personagem e a sua Autora convivem com a abjecção, no sentido que lhe foi atribuído por Kristeva: “Il y a, dans l’abjection, une de ces violentes et obscures révoltes de l’être contre ce qui le menace et qui lui paraît venir d’un dehors ou d’un dedans exorbitant, jeté à côté du possible, du tolérable, du pensable. C’est là, tout près mais inassimilable. (...) Un certain « moi » qui s’est fondu avec son maître, un sur-moi, l’a carrément chassé.”⁵⁴⁵ Os respectivos pai e mestre de Maria Isaura, citados repetidamente, a ponto de serem confundidos, cumprem bem a função de super-ego por esta interiorizada que a livra do objecto excluído, distanciando-se e rejeitando-o, impedindo-o de a aniquilar, como o sublinha precisamente o seu Mestre/Pai/Super-ego:

Cai em ti, Maria Isaura, o discurso da perturbação arcaíza, a demência regride, regressa, contagia de expiações desnecessárias, a futilidade da culpa sob os tempos, o doido é fútil e pedante, um contabilista de catástrofes. Cai em ti, Maria Isaura, analisa, separa. Vê, avança. É cedo, és muito nova. (Lucialima, 111)

⁵⁴⁴ *Ibidem*, p. 17.

⁵⁴⁵ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l’horreur : essai sur l’abjection*, *op.cit*, p. 9.

A análise, a separação e a visão são funções exercidas pelo super-ego que permitem a expulsão do objecto e a consequente protecção e distanciação do sujeito, aconselhada pelo Mestre/Pai/Super-Ego: *defenda-se, defende-te, estuda, leia, mas organize o material em notas, sobretudo distancie-se, Maria Isaura, com o seu excelente aparelho obsessivo-fóbico (...) Temos de nos defender, Temos que nos separar (Lucialima, 103)*. As duas últimas orações, *Temos de nos defender, Temos que nos separar*, são de facto enunciadas pelo companheiro do sonho de Maria Isaura, o que se descobre pelo teor das frases que se lhes seguem e que dizem respeito à separação do casal. Como é habitual na escrita de Maria Velho da Costa, o discurso expande-se sob a forma de monólogo interior, sem marcas exteriores que identifiquem, em permanência, os sujeitos de enunciação. No entanto, esses dois sintagmas são plurisignificativos servindo simultaneamente o teor que os precede e aquele que se lhes segue. Podendo ser indiferenciadamente enunciados por diferentes locutores.

A função de um super-ego, que expulsa o objecto com uma preocupação de objectividade, nem sempre conseguida, é apresentada por Maria Velho da Costa nas notas que dão conta da sua experiência no Hospital Miguel Bombarda: “Muito hesitei ao dar cunho tão pessoalizado a estas notas, tão pouco para-científico.”⁵⁴⁶

O objecto, “objecto caído”, excluído pelo Super-Ego, projecta aquele que o sente para uma região sem sentido, absolutamente intolerável, da qual fazem prova nos textos de Maria Velho da Costa, as sucessivas referências e associações das múltiplas manifestações da loucura com os campos da morte do Holocausto, nomeadamente em *Lucialima* (110-111) e *Missa in Albis* (51, 202, 254). O sujeito protegido pelo seu super-ego que o salva do opróbrio, impedindo-o de reconhecer e aderir a essa falta de sentido que determina o objecto, é, no entanto, profundamente atraído por esta.

⁵⁴⁶ Maria de Fátima Bivar Velho da Costa, *Português, Trabalhador, Doente Mental, op. cit.*, p. 14.

2.5. Maina e Fernando: actores da história da doença mental

Em *Maina Mendes*, através da sua protagonista e de Fernando, pode ser lido um esboço da história da doença mental, nos termos em que foi delineada por Michel Foucault, ou seja, encarando-se a sua evolução sobretudo, na forma como o louco é considerado pelas instituições que detêm o poder de julgar sobre a sua loucura⁵⁴⁷. À luz do pensamento deste autor, Maina ilustra o silêncio ao qual a loucura foi votada⁵⁴⁸: “La folie, si longtemps manifeste et bavarde, si longtemps présente à l’horizon, disparaît. Elle entre dans un temps de silence dont elle ne sortira pas de longtemps ; elle est dépouillée de son langage ; et si on a pu continuer à parler sur elle, il lui sera impossible de parler elle-même à propos d’elle-même.”⁵⁴⁹ Em contrapartida, através da sua psicanálise, Fernando ilustra a possibilidade de um discurso sobre o mal-estar, no qual a razão e a desrazão se entrecruzam numa palavra que atravessa e deixa falar o inconsciente, permitindo o acesso a um sentido possível, ilustrando a possibilidade da “loucura” falar a propósito de si mesma: “Freud (...) a rouvert la possibilité pour la raison et la déraison de communiquer dans le péril d’un langage commun, toujours prêt à se rompre et à se dénouer dans l’inaccessible.”⁵⁵⁰ Perante qualquer dúvida eventual, relativamente à situação monologal de psicanálise que constitui a segunda parte de *Maina Mendes*, a voz da Autora dissipa-a de forma peremptória na entrevista concedida a Luísa Costa Gomes:

M.V.C. – “Pode-se admitir, embora nunca seja dito, que o narrador do segundo bloco, «O Varão», se dirige ao psicanalista. Certas deixas em que pega são obviamente interpretativas. Estou absolutamente convencida de que tudo se joga na infância e acho que não só encontrei a comprovação disto, mas era uma convicção que já tinha muito arreigada.”⁵⁵¹

⁵⁴⁷ “Nous voudrions montrer que la racine de la pathologie mentale ne doit pas être cherchée dans une quelconque «métapathologie», mais dans un certain rapport, historiquement situé, de l’homme à l’homme fou et à l’homme vrai.” Michel Foucault, *Maladie mentale et psychologie*, op. cit., p. 2.

⁵⁴⁸ Sobretudo, a partir da segunda metade do séc XVII, através do isolamento dos “loucos” nas instituições asilares sendo-lhes recusado um papel que até então era reconhecido socialmente. Cf. § 2.5.1 “O silêncio de Maina” • “Repressão e antipsiquiatria”, p. 310.

⁵⁴⁹ Michel Foucault, *Maladie mentale et psychologie*, op. cit., p. 82.

⁵⁵⁰ *Ibidem*, p. 82.

⁵⁵¹ Luísa Costa Gomes, op. cit., p. 54.

2.5.1. O silêncio de Maina

Numa perspectiva antipsiquiátrica, o silêncio de Maina pode ser lido como símbolo da interdição da palavra à qual é condenada a loucura por uma certa psiquiatria. No entanto, os comportamentos assumidos por esta personagem, diagnosticados como sintomas de histeria, conferem-lhe um papel semelhante ao desempenhado pelas histéricas da Salpêtrière (às quais não deixa de ser feita alusão no romance) no processo de “despsiquiatrização” da medicina mental, ao despoletarem o nascimento da psicanálise. Despsiquiatrizar a medicina mental significa restabelecer, na sua justa eficácia, o poder médico que o uso imprudente da hipnose, levado a cabo por Charcot, tinha conduzido abusivamente à produção de sintomas de doenças, logo falsas doenças⁵⁵². O questionamento do poder psiquiátrico é imanente ao romance *Maina Mendes*, uma vez que é representado e exercido por várias personagens: os médicos, o marido de Maina, Henrique, que decide do seu internamento, e o psicanalista que permite a psicanálise de Fernando.

Ao classificar Maina de “grande nervosa” (*MM*, 42), o médico está a reenviá-la necessariamente para o domínio da neurose, adoptando (e reforçando) a perspectiva do já referido famoso neurologista francês, ao qual faz alusão quando menciona os seus *colegas em França* (*MM*, 42):

Porque a menina é sobremaneira, minha senhora, uma grande nervosa, como o poriam em França os meus colegas. Os órgãos de fala estão sãos e eu atrevo-me a inquirir de vossas excelências se acaso na família, como direi, algum caso haja surgido de desrazão, ou até, e perdoe-me o sr. Álvaro Mendes, de alcoolismo. (MM, 42)

Charcot abandona a definição de histeria para adoptar a de neurose, transformando a primeira numa doença nervosa e funcional⁵⁵³ de origem hereditária e orgânica⁵⁵⁴. O médico de Maina reforça a posição do neurologista francês, quando coloca a hipótese da

⁵⁵² Cf. Michel Foucault, *Le Pouvoir psychiatrique : Cours au Collège de France (1973-1974)*. Paris, Gallimard/Le Seuil, 2003, 348. Cf. § 1.2.3. “A louca”, p. 264-265.

⁵⁵³ “Charcot est l’initiateur d’une clinique de la névrose hystérique. Ce terme de “névrose” a été introduit par un médecin écossais, W. Cullen, vers 1777. Sous cette catégorie, on range des affections mentales auxquelles on attribue une origine organique précise ; on les nomme «fonctionnelles» c’est-à-dire sans inflammation ni lésion de l’organe où la douleur apparaît. Elles sont donc ténues pour des *maladies nerveuses*.” Elisabeth Roudinesco, *op.cit.*, p. 48.

⁵⁵⁴ Cf. Michel Plon et Elisabeth Roudinesco, *op.cit.*, p. 175.

hereditariedade⁵⁵⁵ ao inquirir os pais sobre a existência de outros casos na família (*MM*, 42). No entanto, o discurso do *cheira-cus* (*MM*, 39), tal como o designa Dália, a empregada de quarto, é ambíguo pois, por um lado, afirma a simulação dos sintomas, perspectiva contrária à de Jean-Martin Charcot sistematizada por Babinski⁵⁵⁶, segundo a qual, os sintomas resultariam da sugestão, auto-sugestão e simulação, *a menina não se encontra privada de fala (...) finge está-lo* e, por outro lado, procura a repetição, estabilidade e regularidade sintomatológica característica da neurologia: *Se houvera de repetir-se a convulsão, muito prezaria que mo fizessem saber* (*MM*, 43), situando-se assim sob o ângulo de visão de Charcot, para quem a histeria era uma doença como as outras, tão definida e precisa nos seus sintomas como qualquer afecção neurológica.

O diagnóstico médico confere a Maina a capacidade de “simular” sintomas patológicos, sem qualquer lesão orgânica, pois *os órgãos da fala estão sãos*, o que faz dela uma grande nervosa ao sofrer de uma afecção mental “funcional”, ou seja, sem inflamação nem lesão do órgão onde a dor, neste caso, a disfunção aparece, apesar de todas as afecções mentais terem uma origem orgânica bem precisa, segundo o grande neurologista francês. Não há doença quando não existe um substrato físico que a determine. É bem por esta razão que Maina *se não encontra privada de fala*, mas *finge está-lo* tornando-se assim uma doente “imaginária”, como todas as histéricas, à qual será aplicada uma cura “imaginária”, uma vez que a prática psiquiátrica se confunde com uma certa tática moral exercida por uma autoridade toda poderosa que se anuncia sob a égide da Ciência. Note-se que a terapia prescrita pelo médico é de ordem totalmente moral⁵⁵⁷. Os diferentes comportamentos desejados para as *meninas* e para os *mancebos* têm por modelo a definição de género da época, ou seja, o que se considera como papel social masculino e feminino, incluindo apenas duas prescrições naturalistas: comer bem e praticar actividades ao ar livre:

Tempos estamos passando em que se carece de menos fantasia nas meninas e mais galhardia nos mancebos. (...) Boa alimentação, forçar a menina a ingerir, são frágeis

⁵⁵⁵ Traço também sublinhado a propósito do estigma da histeria atribuído a Sara. Cf. § 2.2 “Ema-Maina”, p. 274.

⁵⁵⁶ Joseph Babinski, discípulo preferido de Charcot, acabou por demolir a teoria do mestre ao considerar os fenómenos histéricos como consequentes da sugestão hipnótica e da auto-sugestão. Cf. Michel Plon et Elisabeth Roudinesco, *op.cit.*, p. 175.

⁵⁵⁷ Tal como aquela que prescrevia para a cura da histeria feminina uma actividade sexual regulamentada pelas leis do casamento e da maternidade. Cf. nota 493, p. 263.

os pulmões dos grandes nervosos, minha senhora. Ar puro e resguardo, firmeza e severidade, prestes estaria a dizer menor apego, ponderação nos mimos, (MM, 42-43).

Note-se, particularmente, que uma das sugestões do médico para que o episódio não se reproduzisse seria a de controlar a fantasia, que na menina é sinónimo de uma grande potência da imaginação, força onírica, manifestação de uma pulsão emergente do inconsciente que deveria ser controlada por um super-ego imposto socialmente. Esta medida acentuaria o conflito psíquico inconsciente que, segundo a interpretação freudiana da histeria exposta n' *A interpretação dos Sonhos* (1899)⁵⁵⁸, seria a causa maior da doença. Depois do seu encontro com Charcot, Freud começa a definir a histeria como uma neurose, desvinculando-a, no entanto, da presunção/suspeita uterina associando-lhe uma etiologia sexual enraizada no inconsciente⁵⁵⁹. Charcot fala de uma origem orgânica da histeria, sendo esta uma doença funcional, sem lesão do órgão onde a dor ou efeito surge. Freud começa por falar numa causa sexual e desvia a origem da histeria do plano orgânico para o plano da psicologia. O caminho trilhado por Breuer e Freud resolve a dicotomia da perspectivação da histeria tal como era considerada por Charcot, enquanto afecção neurológica e, tal como era considerada por Babinski, que a justificava como resultado da auto-sugestão e da simulação⁵⁶⁰. O estudo da histeria ocupa um lugar central na história da psicanálise. A clarificação da causalidade psíquica da histeria é simultânea às principais descobertas da psicanálise: inconsciente, conflito, fantasma, recalcamento, transferência e identificação. Note-se que a obra *Estudos sobre a Histeria* de Freud e Breuer, na qual são ainda propostas outras noções basilares da psicanálise⁵⁶¹, é publicada pela primeira vez em 1895, coincidindo com a data provável da crise que conduzirá Maina ao mutismo (1895-1896). No entanto, o médico da menina, influenciado pela neurologia francesa da época, desconhece ainda o pensamento do pai da psicanálise. A referência cronológica do seu mutismo é dada pelas

⁵⁵⁸ Sigmund Freud, *Oeuvres Complètes : Psychanalyse*. Vol. IV, (1899-1900), Paris, Presses Universitaires de France, 2003.

⁵⁵⁹ Cf. nota 497, p. 265.

⁵⁶⁰ Babinski substitui a noção de histeria pela de pitiatismo, do grego *peithos* (persuasão) e *iatos* (curável). Segundo Foucault, esta noção reduz a verdade da doença, neste caso da histeria, à sua estrita realidade que mais não é do que a aptidão a deixar-se teatralizar. Cf. Michel Foucault, *Le Pouvoir psychiatrique : Cours au Collège de France (1973-1974)*, *op. cit.*, p. 348.

⁵⁶¹ Como a de resistência, conversão e inervação. É graças à noção de conversão – modo de realização do desejo – que se explica como uma energia libidinal se transforma numa inervação somática, numa somatização dotada de um significado simbólico.

datas das batalhas de Coolela, em 1895, e do combate de Magul, no mesmo ano, uma vez que a sua crise teria coincido com a ausência do primo Ruy Pacheco que participa nestas campanhas de África, eventual metáfora da guerra colonial que decorre no tempo da escrita deste romance e que provocará crises semelhantes em namoradas, noivas e esposas de soldados que partem para o Ultramar, como se verifica nessa outra obra da época, *Novas Cartas Portuguesas*, nomeadamente, no fragmento intitulado *Relatório Médico-Psiquiátrico sobre o estudo mental de Mariana A.* (NCP, 159), no qual se lê uma intertextualidade com os nomes fictícios das pacientes de Breuer e Freud que deram origem aos *Estudos sobre a Histeria*. Mariana A. (homónima de Mariana Amélia, A doida, de *Lúcialima*) dá entrada de urgência, *acoplada com um cão* (NCP, 160), num hospital onde ficará internada:

A doente que se encontrava em estado de histeria (...) durante os primeiros dias recusou-se a fazer quaisquer declarações, chorando, gritando quando não estava sob efeito de hipnóticos. Em seguida caiu num mutismo que parecia não ceder aos tratamentos a que era sujeita. Hoje já presta declarações, recusando-se no entanto a falar do que a levou a cometer o acto que a fez ser internada, não querendo igualmente referir-se ao marido, nem ao seu casamento. (NCP, 160)

Como Maina, Mariana A. sofre de um ataque de histeria e de uma conseqüente fase de mutismo e o que despoleta o acto que a leva a ser internada, como a própria declara, é a clausura em que é aprisionada pela moral opressora da mãe e do marido, ausente na guerra do Ultramar, e dos seu guardiões, os sogros:

A minha mãe dizia é pecado a carne é luxúria e mesmo contigo o era. Foste sempre uma prisão alguma vez pensaste em me ouvir? E agora longe estes anos todos. Anos e anos e eu que fazia? Que fazia desses dias de todo esse tempo em que a única luz seriam as tuas cartas onde tudo me explicavas em pormenor te gabavas de coragem feitos de armas risco e das lutas que para ti são já divertimentos um jogo ou como se em caçadas se tornassem elas. (...) E luxúria dizia minha mãe é pecado a carne e mesmo contigo eu sentia que o era quando gozava e só eu sei como me tentava retrain. E depois todos estes anos a pesarem-me no ventre todos estes pensamentos estes desejos estas ideias a tua mãe a vigiar-me o teu pai a ler o que eu te escrevia e o que tu me mandavas dizer. E tu como uma prisão sempre como uma prisão e eu a criar-te horror a criar-te todo este asco todo este enorme medo. (NCP, 160-161)

Mariana A. é habitada pelo *horror* e *asco* do marido, enquanto que Maina o manifesta em relação à mãe, ainda criança, no *nojo renovado [que] as fartas, redondas carnes da mãe à altura de sua cabeça* (MM, 25) lhe provocam e na podridão em que se transforma a cozinha contaminada pela sua presença (MM, 35). Segundo a autoridade

“*Médico-Psiquiátrica*”, Mariana A. não se encontra atingida, tal como Maina, por qualquer doença mental grave, sendo, uma vez mais, o diagnóstico desenhado sob a forma de um *desequilíbrio de ordem nervosa* (NCP, 161).

É através de uma possível voz interior, manifestação do pensamento de Dália, que a mudez de Maina é anunciada, *a coisa miúda está muda há mais de um ano* (MM, 41). Freud e Breuer ao relatarem o caso de Anna O, nos *Estudos sobre a Histeria*, referem como sintoma deste caso problemas funcionais da fala⁵⁶². Anna O não emite uma palavra durante duas semanas, Maina durante dois anos. É interessante verificar que os dois casos mais famosos nos anais da histeria, Anna O. e Dora, incluem períodos de um mutismo total, tal como Maina. Hélène Cixous confirma assim a relação do silêncio com a histeria nos seguintes termos: “Silence : le silence c’est la marque de l’hystérie. Les grandes hystériques ont perdu la parole, elles sont aphones... ce qui parle n’est pas entendu parce que c’est le corps qui parle et que l’homme n’écoute pas le corps.”⁵⁶³ A histeria de Maina provém, de acordo com o que foi salientado, de uma condição feminina *possessa de milenar protesto e sem palavras* (MM, 41), privada de voz, desde o início, pela cultura patriarcal, que lhe permite apenas o silêncio como único espaço simbólico. No entanto, o mutismo de Maina constitui uma reacção agressiva a esse silêncio subordinado e dócil, lugar simbólico da mulher, desejado pela ordem do patriarcado. O mutismo voluntário de Maina recusa o estatuto silencioso que sempre foi imposto à mulher, assim como o seu oposto, o de “gralha”, que muito fala sem nada dizer⁵⁶⁴. Estela Couto Berger⁵⁶⁵ refere também um artigo

⁵⁶² “Deux semaines durant, elle garda un mutisme total et, en s’efforçant de parler, n’émettait aucun son. C’est alors seulement que le mécanisme psychique de la perturbation put s’expliquer. Je savais qu’une chose qu’elle avait décidé de taire l’avait beaucoup tourmentée. Lorsque j’appri cela et que je la contraignis à en parler, l’inhibition, qui avait rendu impossible toute autre expression de pensées, disparut.” Sigmund Freud et Joseph Breuer, *op. cit.*, p. 17.

⁵⁶³ Hélène Cixous, “Le sexe ou la tête?”, *op.cit.*, p. 11.

⁵⁶⁴ Hélène Cixous resume o estatuto da mulher que “fala para não estar calada”, nos seguintes termos: “La chienne chanteuse, c’est comme ça qu’on appelait la sphinge : c’est une animale et elle chante. Elle chante parce que les femmes quand même... produisent, elles émettent un peu, mais elles ne **disent** pas. Toujours penser à l’opposition entre dire et parler. On dit, dans des textes philosophiques, que l’arme de la femme c’est la parole, parce qu’elle parle, elle parle abondamment, elle bavarde, elle déborde de bruit, de bruit de bouche ; mais en fait elles ne **disent** pas, elles n’ont rien à dire. Elles occupent toujours la place du silence ou au plus elles le font retentir avec du chant. Et dans un cas comme dans l’autre, ce n’est pas à leur bénéfice puisqu’elles restent dans le non-savoir.” *Ibidem*, p. 10-11.

⁵⁶⁵ Cf. Estela Couto Berger, *op. cit.*, p. 89.

de Dianne Hunter sobre Anna O.⁵⁶⁶, no qual se estabelece a ligação entre a rejeição da ordem patriarcal e a recusa da linguagem do pai, a fala. Para além da afasia, também a alucinação de Maina não é inventada, sabendo-se desde os estudos de Freud que se trata de um dos sintomas da histeria. A alucinação de Maina poderia ser comparada à de Emmy von N, que é assim referida por Hélène Cixous: “Emmy von N... 40 ans, livonienne, souffrante sous les yeux de Freud, crachant, sous l’hypnose, les crapauds et les vers de terre dont elle se sent percée, habitée.”⁵⁶⁷ Maina não é submetida diariamente à hipnose como a paciente de Freud, Emmy von N, mas durante a sua crise, é habitada pelo horror e pela fobia que lhe provocam animais abjectos que lhe percorrem o corpo. A aversão de Maina pelos *vermes sugantes já no peito* (MM, 35), lembra o pavor provocado por este mesmo animal em Emmy Von N:

“Pendant l’hypnose : sa peur des vers vient de ce qu’ayant reçu un jour une jolie pelote à épingles, elle s’aperçut, en voulant s’en servir le matin suivant, qu’un tas de petits vers en sortaient, le son utilisé pour la rembourrer n’étant pas tout à fait sec (hallucination ou réalité ?) (...) A certaines époques de sa vie, elle ne pouvait tendre la main à qui que ce fût de peur de la voir se transformer en quelque horrible bête, comme cela lui était arrivé si souvent.”⁵⁶⁸

Sob a inspiração do universo das origens da psicanálise, Fernando pode ter escolhido o nome de Matilde, para sua filha que usa o mesmo da filha mais velha de Freud, da esposa de Joseph Breuer e de uma das pacientes cujo caso é descrito nos *Estudos sobre a Histeria*, Mathilde H.

• Paixão e guerra

Numa perspectiva freudiana radicada na causa sexual do sintoma⁵⁶⁹ e, atendendo ao facto de a crise e consequente afasia prolongada de Maina coincidirem com a ausência do primo, cabendo a este restituir-lhe a vontade da fala, uma vez que esta se torna de novo possível na sua presença, poder-se-ia eventualmente avançar a hipótese do papel sedutor fulcral, desempenhado por esta personagem masculina na crise sofrida pela menina. Maina

⁵⁶⁶ Dianne Hunter, “Hysteria, Psychoanalysis, and Feminism: The Case of Anna O.”, in *Feminist Studies*. Vol. 9, N° 3, Autumn 1983, p. 464-488.

⁵⁶⁷ Hélène Cixous e Catherine Clément, *op. cit.*, p. 12.

⁵⁶⁸ Sigmund Freud et Joseph Breuer, *op. cit.*, p. 57.

⁵⁶⁹ Primeira explicação da doença, apresentada pelo psicanalista nos *Estudos sobre a Histeria* que será posteriormente substituída por uma explicação essencialmente radicada num conflito psíquico inconsciente entre o desejo e o proibido, entre o princípio de prazer e o princípio de realidade, divulgada em *A Interpretação dos Sonhos*. Cf. Sigmund Freud, *L’Interprétation du rêve, Œuvres Complètes : Psychanalyse*. Vol. IV (1899-1900), Directeur scientifique Jean Laplanche, Paris, Presses universitaires de France, 2003.

prepara-se para a fala, como um animal. A primeira frase proferida, depois do período de mudez, é a habitual: ‘*albarde-se o burro à vontade do dono*’ (MM, 63). O dono é o seu primo por sê-lo do desejo de Maina e por representar os donos de um território colonizado. Esta hipótese seria confirmada na incompreensão de Hortelinda, relativamente ao seu casamento com Henrique, e sublinhada na evocação do primo no fim do romance, como também o referiu Maria Alzira Seixo: “e o primo Ruy entremostrando-se como a paixão deveras havida”⁵⁷⁰: *Eis o toque da porta, (...) Ruy, Ruy, Ruy inteiro, o beijo recheado de sangue e de riso.* (MM, 238) A própria Autora sublinha a importância do papel desempenhado pelo primo, ao referir o sentimento de abandono que este provoca em Maina: “O seu grande objecto de afecto é um primo militar que também a «abandona», partindo para as campanhas de África, deixando-lhe todo um imaginário romanesco arcaico.”⁵⁷¹

Imaginário romanesco arcaico evoca também a epígrafe de Marguerite Duras, retirada do romance *Hiroshima mon amour* que conta outras histórias de amor e guerra e introduz a sub-parte onde é narrada a condenação do amor de Maina, ditada pelas campanhas de África que a separam de Ruy Pacheco para sempre. A epígrafe carismática de Marguerite Duras, “Tu n’as rien vu à Hiroshima” (MM, 51), anuncia o horror e o absurdo da guerra, assim como o amor passado reactualizado. É ao que se assiste nesta sub-parte; por um lado, às imagens de guerra vividas e veiculadas numa corrente de consciência por Ruy Pacheco e, por outro, às perguntas factuais e objectivas sobre o horror, colocadas pelos pais de Maina, o que lhes confere uma incompreensão absoluta da guerra. O contexto histórico da narrativa é o do fim do século XIX, mas os relatos de guerra de Ruy Pacheco poderiam referir-se às experiências dos soldados em Moçambique durante a guerra colonial. A segunda epígrafe, extraída da Carta de Mouzinho de Albuquerque ao Príncipe Real D. Luiz de Bragança, faz referência a uma qualidade militar, a obediência (incondicional), que a Autora critica. Note-se que a questão militar é recorrente na obra de Maria Velho da Costa e que pode estar ligada

⁵⁷⁰ Maria Alzira Seixo, “Desencaminhados (*Maina/Nuno*) sobre *A noite e o riso*, de Nuno Bragança e *Maina Mendes*, de Maria Velho da Costa”, *op. cit.*, p.199.

⁵⁷¹ Luísa Costa Gomes, *op. cit.*, p. 56.

ao facto biográfico, já referido, de o seu pai ter sido militar de carreira, tendo a Autora chegado a viver em vários quartéis, durante a infância e a adolescência⁵⁷².

Em *Hiroshima mon amour*, os cenários são a cidade de Nevers em França, durante a Segunda Guerra Mundial e a cidade de Hiroshima, para sempre habitada pelo espectro da bomba que acabou a mesma guerra, a história: o amor interdito de Anne por um militar alemão, em Nevers, cuja dor se reactualizará no adultério de Anne com um arquitecto japonês, em Hiroshima. Maina e Ruy, apesar de se encontrarem fisicamente na sala de estar de casa de seus pais, cada um está, de facto, no seu espaço mental, ou seja, para sempre separados. Maina, imbuída da memória romântica do primo, para sempre dela separado, e que jamais seria o mesmo, depois de passar pela experiência da guerra e, o primo, que permanece ainda e para sempre nesse espaço mental de Moçambique, sem nunca mais poder regressar definitivamente a Lisboa, à sala onde se encontra fisicamente. Ao voltar das campanhas de África, Ruy Pacheco é um outro, estranho a Maina, ambigualmente impregnado pelo horror incompreensível da guerra, expresso nas duas epígrafes – que abrem esta sub-parte – a de Duras e a da carta de Mouzinho de Albuquerque ao Príncipe Real D. Luiz de Bragança, na qual se encontra patente um código de honra inerente ao espírito militar.

O interesse de Maria Velho da Costa pelas campanhas de África, quando escreve *Maina Mendes* no fim dos anos 60, talvez manifeste uma intenção velada de criticar a guerra colonial, enquanto reprodução cíclica da história, resultante de um confronto repetido entre colonizador e colonizado que reivindica a sua independência. A atitude falocêntrica, subjacente ao colonizador, opõe-se simbolicamente à de Maina e pode explicar o fim da paixão da menina pelo primo. Apesar de Gungunhana, o chefe dos Vátuas, não ser referido neste texto, a evocação é implícita na referência dos combates de *Marracuene*, *Magul* (1895) e *Coolela* (1895) (*MM*, 57), e a homenagem é prestada à tribo autóctone na frase ‘*louvados sejam os vátuas por tamanha glória*’ (*MM*, 60). De onde se pode inferir uma preocupação pós-colonial, *avant la lettre* da Autora. Também em *Lucialima* se lêem várias referências ao

⁵⁷² Conforme declara a Autora na entrevista acima citada (cf. § 1.2.1 “A amazona”, p. 211); e ainda segundo a, já referida, cronologia organizada por Cláudia Coutinho, em 1941, com 3 anos de idade, Maria Velho da Costa vai viver com os pais para o quartel das Janela Verdes, depois para os Lóios e, mais tarde, para o de Santa Bárbara. Cf. Cláudia Coutinho, “Cronologia”, *op. cit.*, p. 82.

colonialismo, sendo dedicada uma especial atenção à guerra colonial através da participação do militar, cujo nome justaposto ao da menina, Lucinha, dá origem ao título do romance. O destino desta personagem pode adivinhar-se na atenção prestada, ainda na adolescência, aos ícones que decoram o gabinete do director do colégio militar, frequentado por Lima, um menino da Luz (como o pai da Autora), assim como na previsão do seu futuro, ditado ironicamente pelos colegas, à imagem de colonizadores mitificados como Brito Capelo e Roberto Ivens:

*Lima viu um retrato de Oliveira Salazar muito novo, ao lado de Craveiro Lopes e de uma fotografia de grupo em sépia que só poderia ser de campanhas de África, os caquis e os capacetes coloniais, os carregadores agachados sob as copas dos sabres onde eles descansavam as mãos. Mouzinho, o Gungunhana (Lucialima, 150)
– Limão, ainda hás-de vir a ser alguém, se não fores o Capelo és o Ivens. (Lucialima, 140)*

Através de Lima, assiste-se, de forma explícita em *Lucialima*, à evocação das campanhas de África – modelo sob o qual é educado – e da guerra colonial, para a qual é educado. A Autora, referindo estes dois momentos através do percurso de um mesmo personagem, salienta o carácter circular e repetitivo de dois acontecimentos históricos que corroboram a acção do país colonizador sobre o colonizado.

O primo Ruy Pacheco, ao participar nas campanhas de África, contribui para a subjugação de Moçambique, a mais difícil das três colónias⁵⁷³ (juntamente com Angola e Guiné) ou pelo menos aquela em que as operações militares alcançaram maior âmbito e onde os heróis coloniais exibiram os seus feitos mais ousados⁵⁷⁴. A curiosidade superficial dos pais de Maina, manifestada à hora do chá, sob a forma de perguntas que transformam

⁵⁷³ “A história interna de Angola, Moçambique e Guiné até começos do séc. XX caracterizou-se por uma actividade guerreira quase permanente, motivada pelas operações de conquista e subjugação das tribos africanas.” A. H. de Olivera Marques, *Historia de Portugal*. Vol. III, Lisboa, Editorial Presença, 1998, p. 230.

⁵⁷⁴ “No Sul, os Portugueses tinham de fazer face a um estado negro relativamente bem organizado, o *Império Vátua*, que senhoreava vasto território no centro e sul de Moçambique e em parte do Zimbabwe. O *imperador Gungunhana*, chefe supremo dos Vátuas, representava uma ameaça constante à soberania portuguesa. (...) Na década de 1890, os ataques vátuas a Lourenço Marques provocaram enorme receio entre a população branca e europeizada. (...) Em 1885 António Enes, antigo ministro da Marinha, foi nomeado comissário régio para Moçambique. Colonialista e homem de estado dos mais competentes, (...) preparou até ao pormenor uma campanha sistemática contra os Vátuas. Sob a chefia do major Caldas Xavier conseguiu-se uma primeira e retumbante vitória em Marracuene [batalha evocada em *Maina Mendes* no monólogo interior de Ruy Pacheco (*MM*, 57)] (...) Num feito heróico, Mouzinho de Albuquerque marchou com um punhado de homens até Chaimite, a *capital* vátua, prendendo o Gungunhana (1895), que trouxe para Portugal onde veio a falecer. Alguns meses mais tarde, Mouzinho de Albuquerque substituiu António Enes como governador-geral de Moçambique, prosseguindo as campanhas militares. Os seus sucessores no governo e no comando continuaram a subjugação da colónia durante as décadas de 1890 e 1900, até vésperas da Primeira Grande Guerra.” *Ibidem*, p. 231-232.

homens em meros números, corrobora o carácter exibicionista e ousado de tais feitos por celebridades como o *capitão Couceiro* (MM, 55) e o *capitão Freire de Andrade* (MM, 55, 57, 59), cuja memória é mantida pela fotografia vista por Lima no gabinete do director do Colégio da Luz.

A uma pergunta objectiva, colocada pelo pai ou pela mãe, segue-se geralmente uma corrente de consciência do sobrinho. Aos diálogos triviais, que se resumem a dados objectivos como o número de soldados, sucedem-se correntes de consciência que plasmam a experiência da guerra vivida por Ruy Pacheco. Assiste-se a dois planos de narração: o do que se passa na sala e o do que se passa na mente de Ruy Pacheco e de Maina Mendes. O que se passa na sala é o saborear do chá em chávena Davenport pelo pai, o bordado da mãe e o diálogo mantido entre estes e o primo, escutado por Maina, facilmente identificável através das falas introduzidas por travessões⁵⁷⁵. O texto restante diz respeito às correntes de pensamento interior do primo, referentes à guerra, e de Maina que exprime o seu amor por Ruy Pacheco. Os eventuais discursos directos que emergem do seio destas correntes de consciência são identificados pelas aspas.

Também em *Lucialima* são referidas figuras eminentes do período colonial, do fim do século XIX, mas sob um tom irónico como é o caso de Paiva Couceiro, a quem é feita alusão por via da sua esposa evocada graças a Clélia, mulher do comandante Lima:

Vocês desculpem, rapazes, mas a minha mulher é filha de militar, rancho primeiro, manobras depois, outros tempos. E todos riam cumprimentadamente, como se fosse

⁵⁷⁵ – *E em Magul, meu rapaz, também estiveste?*

– *Em Magul também.*

(...)

– *Com o capitão Couceiro?*

(...)

– *E com o capitão Freire de Andrade. (MM, 55)*

(...)

– *E sempre éreis trezentos, Ruizinho?*

(...)

– *Duzentas e setenta e cinco praças, minha tia, e onze oficiais. (MM, 56)*

(...)

– *Dizem que Magul foi o mais grave, Ruizinho.*

– *E de boa fonte me informaram então que Coolela o mais curto. (MM, 57)*

(...)

– *Sereis lembrados, meu rapaz. Heróis como o capitão Couceiro, vós todos o fostes.*

– *Era nosso dever, meu tio, e a fama é pouca coisa. (MM, 59)*

(...)

– *E os cafres, meu rapaz?*

– *Seriam seis mil e quinhentos homens, meu tio. (MM, 60)*

dantes e a senhora de Paiva Couceiro descesse à parada com um guarda-sol e luvas de rede. (Lucialima, 64)

Apesar de Ruy Pacheco e Lima contribuírem em épocas diferentes para a manutenção do império colonial, o primeiro, no fim do século XIX, e o segundo, na década de 60, inícios de 70 do século XX, ambos manifestam uma dimensão heróica louvada pela Autora, a da “heroicidade associada à capacidade de tenacidade na adversidade”. Maria Velho da Costa, referindo-se ao romance *Lucialima*, atribui nos seguintes termos a característica da heroicidade a Lima que também se verifica em Ruy Pacheco:

M.V.C. – “a única dimensão heróica é a dimensão que está no Lima e que é de certa forma residual de uma certa função, a função castrense, ele próprio a sabendo como tal. Que é, não a capacidade de afirmação arrogante, demencial, paranóica, mas é a heroicidade associada à capacidade de tenacidade na adversidade – e essa, se quiseres, é para mim a dimensão mais bonita que resta da epopeia...”⁵⁷⁶

O primo de Maina acaba por ser apanhado nas malhas que o império tece, atente-se ao seu monólogo interior, no qual são denunciados os traumas da passagem pela guerra, em simultâneo ao diálogo superficial com os pais de Maina à hora do chá, através do qual a vivência profunda individual é transformada em mero facto histórico, absolutamente objectivo. Hortelinda, ao referir o destino fatal de Ruy Pacheco sugerindo que é provocado pelo sortilégio amoroso lançado por Maina (*MM*, 84), deixa adivinhar nesta personagem uma fragilidade, eventualmente consequente dessa vivência traumática da guerra que se revela terreno fértil para a acção sedutora e fatal de Maina. Dada a conhecida admiração da Autora por Virginia Woolf, Ruy Pacheco evoca esse outro militar de *Mrs Dalloway*, Septimus Smith, que acaba por se suicidar.

O único sentimento amoroso da menina é o que manifesta por Ruy Pacheco, *a cara do primo e a dela num rolo morno (...) logo no ar estreitada (...) leves carnes num delgado aperto, numa aguda entrega logo fugida, doem na dança da chegada quando a casa esvoaça girando em torno. (MM, 54) A confiança perfeita, mestre da perfeita liberdade de uma malícia vulgar (MM, 54)* é concedida e desencadeada em Maina através do sentimento que nutre por Ruy Pacheco, no entanto, a decepção relativamente à ilusão amorosa segue-se rapidamente à atracção descrita.

⁵⁷⁶ Maria Armanda Passos, *op. cit.*, p. 7.

Numa corrente de consciência “que exprime sempre o discurso mental, não pronunciado das personagens”, como se pode ler no *Dicionário de Narratologia* de Carlos Reis e Ana Cristina Lopes⁵⁷⁷, e que substitui a entidade narradora heterodiegética omnisciente que dominava a narrativa até este ponto, Ruy Pacheco dá a conhecer os seus traumas de guerra, que não comunica aos tios e prima, em sete trechos de monólogo interior, que se desenrolam entre as páginas 55 e 59 e Maina Mendes exprime a decepção relativamente ao primo que deixou de ser o mesmo que outrora a fazia sonhar, quando lhe contava a vida das meninas de outras cidades longínquas onde o desejo acontece. A simpatia e identificação com o primo é neste trecho sedimentada por este lhe falar dos elementos que são fundamentais para Maina – o fogo e a água – através das danças de roda em torno do fogo e do burro que se transformaria em cavalo alado para a transportar à sua casa de origem – a natureza – objectivada numa albufeira, *azul ferrete*. Associado a um tempo anterior mais próximo de uma primeira infância, é assim sugerido o universo feérico e imaginário querido de Maina (eventualmente originário) que a aproxima das fadas, seres de fogo e das ondinas, habitantes das águas, outrora veiculado pelo seu primo, antes da experiência das Áfricas que o fez deixar de ver Maina, levando-a por isso a desejar a sua morte nessa guerra: *Não a vê, não a está vendo e porém ali vinha outrora para ela (...) Não a vê, não a está vendo. Oxalá tenha morrido.* (MM, 59)

A instância narrativa deixa de ser heterodiegética omnisciente quando na quinta subparte, para veicular essencialmente as memórias de guerra de Ruy Pacheco, dá lugar a uma corrente de consciência, expressa por um monólogo interior através do qual o leitor acede a um tempo existencial das violentas campanhas em África vividas por esta personagem que se terá suicidado. Esta última interpretação hipotética resulta da evocação de Hortelinda a propósito do seu amor fatal por Maina:

Não sabe então a formosura que se lhe pôs, como o lume dos olhos dos homens se lhe atixa ao caminho? Tinha quinze anos e já o Ruysinho lhe rondava as saias descidas e vinha aqui remoçar na sua companhia.

– *Cala-te agora.*

– *Calo-me sim, que o acabou então e só tinha quinze anos.*

– *Sempre se acaba o que não presta mulher, (MM, 84)*

⁵⁷⁷ Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, *op. cit.*, p. 230.

Maina é assim sugerida por Hortelinda como uma “Lolita”. Ruy Pacheco é, de facto, o único elemento do sexo masculino pelo qual Maina se sente atraída, mas o primo que volta da guerra não é o mesmo que antes lhe contava as histórias que a faziam sonhar, com o seu *siso palavreiro*. A paixão pelo primo pertence ao passado, a expressão *Era ali* indica o que era e já não é:

Era ali, (...) ali o espaço cheiroso a quente entre a gola do dólman e os cabelos húmidos da rua, a escuridão enrolada e morna (...) eram ali as trevas onde pousar oculto um contentamento perfeito. (...) Era ali o riso farto da lição do possível, seu soterrado elo com seus pares, seu perfeito outro, seu bravo querer. (MM, 61)

De facto, é na união com Ruy Pacheco que Maina se descobre de uma forma total e realizada. É através da experiência do amor que Maina experimenta o seu desejo, *seu bravo querer* (MM, 61), rompendo com a solidão em que vive e descobrindo o outro. Amor perfeito através da evocação dos modelos de Anne e do militar alemão de *Hiroshima mon amour*, de Pierre da Provença e da Bela Magalona (MM, 61).

Nos braços do *seu perfeito outro* (MM, 61), Maina está em sintonia com as suas origens assumindo o seu corpo como o *covil da guerreira menina* (MM, 61). O amor físico que sente pelo primo é sublinhado através da repetição de duas expressões semelhantes que salientam a sensualidade experimentada por Maina: *A escuridão enrolada e morna* (MM, 61); *e a cara do primo e a dela num rolo morno* (MM, 54).

Ruy Pacheco é, de facto, dono do desejo de Maina e, uma vez que este amor não é possível pelo facto de o primo não ser mais aquele que foi outrora, tendo-se perdido e “ficado” nas campanhas de África, Maina abdica do seu desejo de homem tendo como único plano, já sublinhado, manter-se senhora da sua vida, para jamais sentir que não tem *onde acoitar pena* (MM, 84), que é uma outra forma de se sentir abandonada. A questão do abandono manifestar-se-á cara à autora que n’ *O Livro do Meio* confessa um episódio de infância marcado por essa angústia ameaçadora, experimentada na relação com a sua mãe⁵⁷⁸.

⁵⁷⁸ Cf. § 3.1.2. “Amas de vocação inversora de poderes”, p. 415.

• Repressão e antipsiquiatria

Apesar de o diagnóstico e os métodos terapêuticos sugeridos pelo médico de Maina serem contemporâneos à publicação dos *Estudos sobre a Histeria*, opõem-se-lhes diametralmente. Enquanto os autores desta obra, no seu primeiro capítulo intitulado “Du mécanisme psychique des phénomènes hystériques” com o subtítulo “Communication préliminaire”, demonstram que a histeria é uma doença psíquica curável através de uma terapêutica da palavra, o tratamento preconizado a Maina integra métodos altamente coactivos como a ameaça e a punição que substituem qualquer tentativa de explicação do comportamento da menina. O médico representa assim o niilismo terapêutico característico de uma psiquiatria ou neurologia positivista, mais preocupada com a nosografia, em classificar e descrever as doenças em entidades clínicas, do que em ouvir o sofrimento dos doentes⁵⁷⁹. Em plena década de 60 no séc. XX, esta vocação psiquiátrica será novamente sublinhada pela personagem de Maria Isaura:

És médica noli nocere. Cai no carácter social de uma função que escolheste e a história te conferiu. (...) Não escolheste a expansão com todos os seus riscos, mas a decifração dos quadros nosológicos e a intervenção com todos os seus riscos, Sobes num elevador de hospital asilar, a loucura é ainda do domínio da mais estrita patologia clínica. (...) Histerizas, Maria Isaura, cai em ti. Sé útil, serve. (Lucialima, 104)

As atitudes de Maria Isaura face à doença mental, assim como a da sua Autora, distinguem-se, no entanto, profundamente da posição do niilismo terapêutico, na medida em que a primeira *[intervém] com todos os seus riscos* e, a segunda, ao achar-se “entregue a uma presença diária no hospital, com funções ambíguas, mas de feição marcadamente «terapêutica», com um grau de envolvimento crescente na vida de uma das enfermarias asilares [... vê correspondido o seu] desejo de maior interferência/proximidade *daquilo*.”⁵⁸⁰

Tanto na infância como na sua vida conjugal, a psiquiatria é evocada para domar Maina. Através do seu discurso, o médico de família coloca a medicina e a psiquiatria ao serviço dum equilíbrio familiar, ao serviço duma ordem ameaçada pelo comportamento de Maina. As questões sobre o que teria levado a menina a tal comportamento ou o que se passa a nível do seu psiquismo, não interessam ao médico, cabendo-lhe apenas a tarefa de a levar a

⁵⁷⁹ Cf. Michel Plon et Elisabeth Roudinesco, *op. cit.*, p. 312.

⁵⁸⁰ Maria de Fátima Bivar Velho da Costa, *Português, Trabalhador, Doente Mental, op. cit.*, p. 17.

agir e a comportar-se, como convinha à ordem moral da época. Na aula de 12 de Fevereiro de 1975, no *Collège de France*, ao tratar a questão dos papéis fundamentais desempenhados pela psiquiatria, no séc. XIX, Foucault salientava os de manter a segurança pública, cumprir uma certa protecção social e velar por uma ordem familiar, descrevendo do seguinte modo esta última função do médico: “On voit bien que le point que le psychiatre prend en charge, ce n’est pas le malade comme tel, ce n’est pas non plus absolument la famille, mais ce sont tous les effets de perturbation que le malade peut induire dans la famille. C’est comme médecin des relations malade-famille que le psychiatre intervient.”⁵⁸¹ Parece ser este o papel cumprido pelo médico, quando aconselha a família a não ceder a Maina:

Não há razão para que guarde o leito. A má vontade, as ruins inclinações deste tipo, como direi de comportamento, compreensíveis aliás, sendo uma grande nervosa, o comportamento histérico, e perdoe-me vossa excelência, minha senhora a lhaneza com que me profiro, a histeria numa criança de tão tenra idade deve até ser tomada a pulso. Choques violentos são a evitar, mas tomar a pulso, vergar, sr. Álvaro Mendes. (...) E a ameaça de punição, minha senhora, mesmo a mais pequena ameaça não executada e de longe em longe, se a menina persistir no mutismo. Perigosíssimo, sr. Álvaro Mendes consentir em que estes, como direi, vícios de carácter, pequenos escolhos de início tomem vulto. (...) Receio a brandura compreensível de vossas excelências e, para a menina grande ganho seria então ter de perto a nossa experiência de, como direi, quebrador de caprichos. (MM, 42-43)

Esta atitude do médico, ilustra o pensamento dominante da época, em sintonia com a forma de representação escolhida pela Autora para esta primeira parte do romance que coaduna o conteúdo com a forma, evocando as correntes literárias do Realismo e do Naturalismo, vigentes no séc. XIX. Maria Velho da Costa harmoniza conteúdo e forma ao retratar o meio ideológico e social do fim do séc. XIX, através de uma produção escrita, tradicional de carácter realista e naturalista. Na entrevista concedida a Luísa Costa Gomes, a Autora sublinha o carácter naturalista que assume a primeira parte do romance: “O livro também é construído dentro de um certo naturalismo. Tens um parágrafo inteiro em que o neurologista clássico da época a classifica de «grande nervosa» e diz que é preciso ter pulso firme.”⁵⁸²

⁵⁸¹ Michel Foucault, *Les Anormaux : Cours au Collège de France (1974-1975)*. Paris, Gallimard/Le Seuil, 1999, p. 136.

⁵⁸² Luísa Costa Gomes, *op. cit.*, p. 55.

É assim actualizado no romance um momento da história da patologia mental, o momento positivista, no qual a psiquiatria é confundida com a neurologia, uma vez que para as desordens afectivas e comportamentais são procuradas explicações nas perturbações orgânicas. O médico simboliza assim uma ordem masculina repressora que ignora os meandros do psiquismo que reprime. O seu discurso é absolutamente contextualizado pelos parâmetros do séc. XIX que definiam a histeria como uma doença fundamentalmente feminina. O discurso médico actualiza o protótipo do patriarcado repressor que considera como patológicos os gestos de revolta ou estados depressivos provocados pela frustração com os restritos papéis sociais reconhecidos como legítimos para as mulheres⁵⁸³. Consequentemente, a terapia aconselhada pelo médico consiste numa série de formas de pressão familiar cujo objectivo é controlar e padronizar o comportamento de Maina. Face à revolta e transgressão operadas pelo elemento feminino subversivo, dever-se-á aplicar o correspondente correctivo: *tomar a pulso, vergar, sr. Álvaro Mendes (MM, 42)*.

Mas Maina armadilha o saber/poder psiquiátrico positivista, porque a sua misteriosa e inclassificável histeria reside na ambígua verdade/mentira, que constitui o “fingimento” da sua mudez. Daí decorre a inoperância do saber/poder psiquiátrico, relativamente a esse sintoma que não tem morada no orgânico, sendo de ordem moral a única solução encontrada pela instituição médica para erradicar tal “fingimento”. Dessa solução, salienta-se um carácter repressor e violento cuja vocação é a de recalcar e paradoxalmente reforçar, através de todas as suas estratégias punitivas, o sintoma que pretende erradicar. Com a sua experiência de *quebrador de caprichos (MM, 43)*, o médico actualiza a pressão social cujo objectivo é subordinar os comportamentos femininos de revolta que escapam à norma estabelecida ou desejada. Os comportamentos considerados inconvenientes pela sociedade patriarcal encontram na doença mental o bode expiatório que permite a sua punição.

Através da ambiguidade em que incorre o médico, relativamente à caracterização da histeria, é revelada a armadilha em que se tornou esta “doença” ou comportamento para o poder psiquiátrico. O médico actualiza o poder que se constitui como condição *a priori* de uma certa prática psiquiátrica repressiva. No seu discurso, ouve-se a autoridade absoluta da norma sobre o desvio, da competência sobre a ignorância, do bom senso sobre o erro

⁵⁸³ Cf. Ana Gabriela Macedo e Ana Luisa Amaral, *op. cit.*, p. 116.

ilustrados no delírio e consequente comportamento de Maina. Lendo-se, por conseguinte, o poder psiquiátrico como mónada representativa de um domínio e poder mais vasto, o patriarcal.

A doença de Maina marginaliza-a, cumprindo a função de exclusão. No entanto, nem sempre a doença mental foi socialmente considerada como motivo de marginalização. É a partir da segunda metade do séc. XVII que o mundo da loucura se torna mundo da exclusão, o que nem sempre aconteceu em épocas anteriores, como por exemplo na Renascença, período durante o qual se assiste a um elogio da loucura tal como lembra Foucault: “La folie est pour l’essentiel éprouvée à l’état libre ; elle circule, elle fait partie du décor et du langage communs, elle est pour chacun une expérience quotidienne qu’on cherche plus à exalter qu’à maîtriser. Il y a en France, au début du XVII^e siècle, des fous célèbres dont le public, et le public cultivé, aime à s’amuser ; qu’on publie et qu’on lit comme oeuvres de folie. Jusqu’aux environs de 1650, la culture occidentale a été étrangement hospitalière à ces formes d’expérience.”⁵⁸⁴ Ainda, segundo o mesmo autor, a Idade Média e o Renascimento compreendem o que a Idade Clássica (séc. XVI-XVIII), sobretudo a partir da segunda metade do séc. XVII, tentou recalcar, ou seja, a possibilidade da loucura em cada um e para cada um. Esta sabedoria será verbalizada por uma personagem secundária de *Maina Mendes, um filho de uma criada do tempo* (MM, 191) que, *a priori*, pouco deveria saber sobre estas questões, mas que tem a seguinte interpretação para o comportamento de Maina quando esta se fecha com o filho e uma das pistolas do marido no quarto azul: *Cada mente tem seu sentido peculiar* (MM, 181).

Na realidade, o internamento⁵⁸⁵ de Maina não tem uma vocação médica, pois da sua cura nada é referido, sendo esta a forma encontrada pelo marido para a excluir do meio familiar, podendo assim Henrique restaurar o seu papel no meio social que integra, retomando as rédeas e o respeito da “criadagem”, face à incúria da esposa e podendo de novo receber, o que até aí não era possível (MM, 190). *Acordai vilanagem, que a rédea bem*

⁵⁸⁴ Michel Foucault, *Maladie mentale et psychologie, op. cit.*, p. 80.

⁵⁸⁵ “L’internement a donc été lié dans ses origines et dans son sens primordial à cette restructuration de l’espace social.” *Ibidem*, p. 82. Apesar de Foucault se referir nesta passagem ao séc. XVII, pode-se considerar que o internamento de Maina, em pleno séc. XX, tem ainda como consequência primeira e desejada excluir um elemento irreverente, possibilitando assim a reestruturação do espaço social em que se move Henrique.

se ajusta à mão recuperada. (...) E galantine de frango e vitela ao jantar que trarei gente. (MM, 104)

Ao internar Maina, Henrique resume o seu projecto de restabelecimento da ordem, usufruindo da ideologia vigente no início do século em relação ao tratamento das doenças mentais. Assim, segundo Foucault, à imagem do que se passava na Idade Clássica, o internamento cumpre o objectivo de segregar, de excluir o louco não enquanto doente, mas sobretudo, enquanto ser associal, sobre o qual deve ser exercida repressão e, simultaneamente, facultada assistência. O comportamento de Maina na casa de Henrique é expressão da desordem semeada com Hortelinda, constituindo-se assim como obstáculo à ordem desejada por Henrique. Mas, acima de tudo, o internamento de Maina cumpre duas funções fundamentais: por um lado permitir a restauração do poder de Henrique, objectivado num poder-saber decisivo do destino de Maina e, por outro, dar realidade à diferença/“loucura” da sua esposa. Apesar de não ser explícito o lugar onde Maina é internada, nesta sua omissão associada a um mal-estar mental (decidido pelo marido), pode-se inferir a estada num hospital psiquiátrico, sendo assim cumprida a função de abrir a loucura a um espaço de realização⁵⁸⁶. Este papel do marido ou familiar, que ao internar a esposa ou a louca pretende restaurar uma ordem desestabilizada, é recorrente na obra de Maria Velho da Costa. Assim, pode-se ler nitidamente a actualização desta função em *Lucialima* ou em *Novas Cartas Portuguesas*:

Estas estúpidas, estou aqui metida com estas estúpidas, tinhosas, tenho alguma necessidade disto, a culpa é daquela besta, Cristiânia assim, Cristiânia assado, aquele cabrão, tenho alguma necessidade disto, que eu bem sei o que ele quer – (Lucialima, 256)

Ralo-me por ele, no entanto não te preocupes de mais, que eu me encarregarei de o convencer (conheço meu irmão) a internar Maria numa clínica. (...) bem sabes que jamais previ algo de bom deste casamento. Mas agora que aqui estou, tudo se arranjará e há-de voltar a dantes. (NCP, 101)

⁵⁸⁶ “L’hôpital psychiatrique est là pour que que la folie devienne réelle, alors que l’hôpital tout court a pour fonction à la fois de savoir ce qu’est la maladie et de la supprimer. L’hôpital psychiatrique a pour fonction, à partir de la décision psychiatrique concernant la réalité de la folie, de la faire exister comme réalité.” Michel Foucault, *Le Pouvoir psychiatrique*, op. cit., p. 306.

Assim, o recurso ao internamento confere à psiquiatria⁵⁸⁷ um poder cuja função primordial consiste em “tratar” as perturbações que colocam em perigo a ordem familiar, simbólica da ordem social. Função que Foucault resume da seguinte forma: “Lorsque furent mises en place au début du XIX^e siècle les grandes structures asilaires, on les justifiait par une merveilleuse harmonie entre les exigences de l’ordre social – qui demandait à être protégé contre le désordre des fous – et les nécessités de la thérapeutique – qui demandaient l’isolement des malades.”⁵⁸⁸ O isolamento dos doentes mentais encerra vários objectivos que explicitam o exercício do poder psiquiátrico: assegurar uma harmonia familiar, libertá-los de influências exteriores, vencer resistências pessoais, submetê-los a um regime médico e impor-lhes novos hábitos intelectuais e morais⁵⁸⁹. Controlar o poder do “louco”, neutralizar os poderes exteriores que podem ser exercidos sobre ele (neste caso a influência de Hortelinda que continua a provocar os seus efeitos mesmo depois de morta) e instaurar sobre este um poder de “domesticação”, parecem ser os objectivos de Henrique, ao isolar a esposa durante cinco anos numa instituição que a separa do filho, privando o leitor e todas as outras personagens do conhecimento de Maina, durante esse período de tempo.

“La psychiatrie fonctionne, depuis 1850, (...) dans un espace qui est de part en part, même si c’est au sens large médico-judiciaire, pathologico-normatif. Du fond de son activité, ce que la psychiatrie met en question, c’est l’immoralité morbide, ou encore c’est une maladie de désordre.”⁵⁹⁰ Indícios dessa “imoralidade mórbida”, referida por Foucault parecem povoar a casa de Henrique sob o domínio das “Hárpias”, Maina e Hortelinda, tal como são vistas pelo marido e senhor destronado no seu próprio domínio.

A questão do internamento será novamente evocada por Fernando que, fazendo parte de uma outra geração e sob a influência de uma nova forma de pensar a doença mental – submetida à despsiquiatrização, iluminada pelas descobertas do freudismo e sob os efeitos dos movimentos de antipsiquiatria, da década de 60, que criticam radicalmente a violência institucional e simbólica da psiquiatria –, vai considerar o internamento da mãe como sendo

⁵⁸⁷ Criado em 1802, o termo psiquiatria generalizou-se no início do séc. XIX, em substituição da antiga medicina alienista, da qual Philippe Pinel (1745-1826), fundador francês do manicómio moderno, fora um dos grandes representantes na era clássica. Cf. Michel Plon et Elisabeth Roudinesco, *op.cit.*, p. 832.

⁵⁸⁸ Michel Foucault, *Le Pouvoir psychiatrique*, *op.cit.*, p. 350.

⁵⁸⁹ Cf. *Idem*, p. 350.

⁵⁹⁰ Michel Foucault, *Les Anormaux : Cours au Collège de France (1974-1975)*, *op. cit.*, p. 151.

inadequado. No entanto, não deixa de associar à doença mental ou à diferença comportamental de sua mãe, o perigo que esta possa eventualmente representar relativamente aos princípios de uma “moralidade” conveniente a transmitir à filha, como bem o demonstra a seguinte reflexão:

Houve tempo em que me mereceu muito cuidado todo o comportamento de minha mãe, pelo que de pernicioso pudesse haver sobre o desenvolvimento da criança. Mas as consultas que fiz confirmaram as anteriores, o internamento não se justificava e seria até desumano, a evolução, tanto quanto previsível não incluía qualquer manifestação violenta. (MM, 189)

A propósito da desumanização do internamento psiquiátrico, no trabalho de investigação que deu origem à publicação de *Português, Trabalhador, Doente Mental*, tendo por objecto de estudo “uma amostra reduzida de trabalhadores da Indústria submetidos ao foro do Ministério da Saúde, após devidamente ratificados pelas autoridades competentes como *doentes mentais*.”⁵⁹¹, Maria Velho da Costa escreve:

“Sei que poderia um dia repegar naquele tempo e espaço e dele fazer à maneira Kafkiana ou dantesca ou minha, uma denúncia radical de todo o universo concentracionário, de toda a crueldade larvar das instituições fechadas”⁵⁹² “Nos tratadores, mesmo os melhor intencionados, os mais amargamente lúcidos de que a dimensão do que ali se tratava não era apenas clínica, psiquiátrica, (...) – em todos eles encontrei face à doença mental dita *pesada* (a chamada psicose, a que dá internamentos *in aeternum*, rejeição total da família e da comunidade) em todos eles encontrei face à inconsciência desses doentes a má-consciência de quem sabe que tê-los ali não basta e que é porém responsável pela sua *custódia*, isto é pela sua segregação em condições de miséria material e moral tão graves e mais definitivas que as do «bairro de lata» ou do presídio político.”⁵⁹³

Será alguns anos mais tarde, no romance *Lucialima*, que Maria Velho da Costa procederá à denúncia descritiva da instituição asilar, através da personagem de Mariana que nela se encontra alienada e da visão de horror desse espaço, veiculada pela “tratadora” Maria Isaura, imbuída de “má-consciência” face à responsabilidade perante as condições de miséria material e moral, objectas, características do presídio nazi, em que são mantidos os doentes mentais (*Lucialima*, 110-111).

Relativamente ao internamento *in aeternum* referido por Maria Velho da Costa na Introdução de *Português, Trabalhador, Doente Mental*, Gerson, jovem médico interno

⁵⁹¹ Maria de Fátima Bivar Velho da Costa, *Português, Trabalhador, Doente Mental*, op. cit., p. 13-14.

⁵⁹² *Ibidem*, p. 18.

⁵⁹³ *Ibidem*, p. 16.

manifesta ainda a sua má-consciência na pergunta sem resposta que formula ao Mestre, médico chefe de equipa: (...) *dentro do mais fechado dos universos fechados, que da fábrica sai-se ao fim de nove horas, da prisão ao fim de nove anos, dentro do asilo, doutor Pessoa?* (Lucialima, 114).

O comportamento de Maina permite a evocação de dois momentos da história da doença mental. O primeiro momento, como se verificou, exprime a crise de um saber/poder psiquiátrico ostentado pelo médico que lhe diagnostica uma neurose, no fim do séc. XIX, representando uma instituição que se considera detentora de uma verdade absoluta, objectivada no seu discurso de índole científico-racional⁵⁹⁴. O segundo momento exprime a abertura e a curiosidade de um outro psiquiatra que, já na década de 60, questiona o comportamento de Maina:

O último chegou mesmo a interrogá-la e a interessar-se muito particularmente pelo caso, dando-lhe tratamento de grande dama lúcida e apenas com o leve toque de dolência que se reserva aos inválidos idosos. “Porque não nos diz como se sente, minha senhora?,” ao que ela volveu com a ironia paciente de quem já muito o repetiu “albarde-se o burro à vontade do dono,” palavra com que lapida o que definitivamente não parece interessar-lhe e que eu já conhecia, o que deixou o rapaz interdito e com muitas questões a pôr-me sobre minha mãe, às mais das quais eu porém não soube responder-lhe nada. Pareceu-me inteligente e sensível. Conhece-o? É-o não é verdade? (MM, 189-190)

A atitude deste último deixa adivinhar uma certa influência do movimento de antipsiquiatria que tem origem no início dessa década, a partir dos trabalhos de David Cooper e que encontrará ecos em autores como Félix Guattari, Gilles Deleuze e Michel Foucault:

“ce mouvement développe dans les années soixante une critique radicale de la psychiatrie et de sa violence institutionnelle et symbolique. Violence, en effet, qui n’est pas seulement celle, physique, des contraintes de l’internement, mais celle exercée par la rationalité analytique qui, à travers ses catégorisations nosologiques, fait passer pour «maladie mentale» (...) la manière dont un sujet essaie de répondre à l’oppression dont il

⁵⁹⁴ Foucault resume esta questão nos seguintes termos: “En gros, le pouvoir psychiatrique dit ceci : la question de la vérité ne sera jamais posée entre moi et la folie pour une raison très simple, c’est que moi psychiatrie, je suis déjà une science. Et si j’ai le droit, en tant que science, de m’interroger moi-même sur ce que je dis, s’il est vrai que je peux commettre des erreurs, de toute façon, c’est à moi et à moi seul, en tant que science, de décider si ce que je dis est vrai ou de corriger l’erreur commise. Je suis détenteur, sinon de la vérité dans son contenu, du moins de tous les critères de la vérité. Et c’est d’ailleurs en cela, c’est parce que, en tant que savoir scientifique, je détiens ainsi les critères de vérification et de vérité, que je peux m’adjoindre à la réalité et à son pouvoir et imposer à tous ces corps déments et agités le sur-pouvoir que je vais donner à la réalité. Je suis le sur-pouvoir de la réalité dans la mesure où je détiens par moi-même et d’une façon définitive quelque chose qui est la vérité par rapport à la folie.” Michel Foucault, *Le Pouvoir psychiatrique : Cours au Collège de France (1973-1974)*, op. cit., p. 133-134.

est, dès sa naissance, victime, et qui se poursuit à travers des institutions déléguées par la société : famille, école, travail, etc.”⁵⁹⁵

Apesar de, na sua introdução ao trabalho desenvolvido no Hospital Miguel Bombarda, Maria Velho da Costa afirmar a sua descrença em certas tendências da antipsiquiatria, como a que faz do psicótico um revolucionário, a Autora tende, no entanto, a aproximar-se dessa corrente quando critica a dimensão punitiva da instituição asilar e do poder psiquiátrico, ao confessar a sua

“percepção inicial de que aquele era um dos lugares onde a sociedade escondia e punia os seus membros atingidos do maior mal – a incapacidade de vender a sua força de trabalho, a incapacidade de conformar-se aos valores ideológicos que a classe dominante lhes impunha: trabalho alienante, troca de afectos pobre, resignação, passividade. Aquele foi para mim o lugar onde o conflito se crispa e reduz na sua forma mais simplificada e mais terrível – de um lado a consciência alienada por alguma forma de privilégio e que, sob a aparência do manejo científico da realidade biológica ou psicológica do outro, mais não faz que tentar recondicioná-lo ou puni-lo – do choque insulínico ao vaivém dos sedativos/antidepressivos, a terapêutica familiar e comunitária – do outro lado um multiforme não da consciência que se recusa a qualquer forma de participação num real social que a alienou radicalmente.”⁵⁹⁶

A escritora manifesta ainda influências desta corrente ao afirmar que “o psicótico é o indivíduo cuja consciência de estar no mundo não suporta a excessiva diferença e distanciação entre os homens (que lhe é feita)”⁵⁹⁷, (qual revolucionário hipersensível às desigualdades sociais), o que conduz à suposição de que a única forma de o “tratar” seja a sugerida pela equipa médica de Maria Isaura subordinada às tendências da antipsiquiatria:

V. [Doutora Virginia] (estamos a tentar inserir a mudança centrífuga, a diversidade terapêutica, num organismo obsoleto, coriáceo, unísono, tendo inscrita em nós essa mesma obsolescência, a rigidez – (Lucialima, 113)

P. É preciso organizar o delírio por 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 – (Lucialima, 116)

O segundo momento da história da psiquiatria, representado por Maina, mostra “uma ciência” que deixa de ostentar a verdade abrindo-se ao jogo de sentidos possíveis propostos pelo outro, o louco: interessando-se pelo que é dito, como é dito e porque é dito. O que vai de encontro à proposta de mudança terapêutica apresentada pela equipa de trabalho de Maria Isaura e à expectativa de certos doentes, como escreve Maria Velho da Costa, no fim da

⁵⁹⁵ *Ibidem*, 367.

⁵⁹⁶ Maria de Fátima Bivar Velho da Costa, *Português, Trabalhador, Doente Mental*, op. cit., p. 15-16.

⁵⁹⁷ *Ibidem*, p. 19.

introdução do seu trabalho no Hospital Miguel Bombarda: “Acontece que as gravações adiante, recolhidas marginalmente, são eloquentes até na sua escassez, pelo que lá não está explícito: a carga de esperança pelo facto de ser ouvido e registado.”⁵⁹⁸ É nesta abertura que se salienta a atitude marcada pela curiosidade do último psiquiatra que vê Maina já na década de 60, jovem colega do psicanalista de Fernando (*MM*, 189-190) e que se opõe diametralmente à atitude daquele que lhe desenha o diagnóstico da histeria, na infância. Apesar de se poder adivinhar uma eventual influência do movimento da antipsiquiatria, através do *tratamento de grande dama lúcida* que este último psiquiatra concede a Maina, pressupondo outras razões que a “Razão” desconhece, esse movimento exerce, no entanto, apenas uma pequena influência sobre o pensamento do médico que continua a ser dominado por uma racionalidade analítica quando faz a Fernando uma série de perguntas sobre Maina que ficarão para sempre sem resposta. Esta referência vaga a uma comunicação inexistente entre tratador e doente, na última consulta de Maina, que responde ao médico com a sua máxima de sempre: *Albarde-se o burro à vontade do dono* (*MM*, 189), testemunha de um estado da medicina mental que se aproxima daquele que inspirava, em Maria Velho da Costa, o sentimento de carência da equipa tratadora do Hospital Miguel Bombarda face às novas e divergentes orientações da psiquiatria moderna⁵⁹⁹. Equipa esta que acreditava simultaneamente em poderes mágicos dos quais a escritora seria eventualmente detentora na “qualidade explícita de «psicóloga», ratificada pela [sua] passagem de vários anos pela Sociedade Portuguesa de Grupo Análise, entidade científica reconhecida pela hierarquia do hospital”⁶⁰⁰.

A escolha da histeria como doença de Maina não é anódina, pois cumpre duas funções fundamentais para o desenvolvimento da narrativa. A primeira função é a de se constituir como uma manifestação antipsiquiátrica, logo de antipoder e de cumprir, paradoxalmente, a função de condição *sine qua non* do nascimento da psicanálise, processo de despsiquiatrização que continua a subentender uma relação de poder e que se edifica no conteúdo da segunda parte do romance.

⁵⁹⁸ *Ibidem*, p. 20.

⁵⁹⁹ Cf. *Ibidem*, p. 17.

⁶⁰⁰ *Ibidem*, p. 17.

Ao “fingir”, Maina toca na questão que, segundo Foucault, vai alterar o curso da história da Psiquiatria – a simulação:

“c’est de cette simulation-là que je veux vous parler, la simulation qui a été le problème historique de la psychiatrie au XIX^e siècle, c’est la simulation interne à la folie, c’est-à-dire : c’est cette simulation qu’exerce la folie à l’égard d’elle-même, la manière dont la folie simule la folie, la manière dont l’hystérie simule l’hystérie, (...) la manière dont un vrai symptôme est une certaine manière de mentir, la manière dont un faux symptôme est une manière d’être vraiment malade. C’est tout cela qui a constitué pour la psychiatrie du XIX^e siècle le problème insoluble, la limite et, finalement, l’échec à partir duquel allait se produire un certain nombre de rebondissements. (...) Le mensonge de la simulation, la folie simulant la folie, ça a été l’anti-pouvoir des fous en face du pouvoir psychiatrique.”⁶⁰¹

Maina parece ter compreendido que a sua histeria poderia constituir um meio eficaz de resistência ao poder parental e médico, ambos representantes do poder patriarcal ou de uma forma mais geral do Poder “tout court”.

A atitude de Maina pode ser interpretada como uma manifestação de anti-poder ou antipsiquiátrica, na medida em que, através do “fingimento”, da afasia, interroga o verdadeiro sentido do seu comportamento, questão à qual o médico não responde, limitando-se, enquanto autoridade, a exercer o cumprimento da ordem, sendo assim salientada a ineficácia do saber/poder psiquiátrico. Neste sentido, a histeria pode ser considerada como a doença antipsiquiátrica⁶⁰², na medida em que põe em causa o papel desempenhado pelo psiquiatra enquanto produtor da verdade da doença no espaço hospitalar ou outro⁶⁰³ e, paradoxalmente, despoleta a psicanálise, processo de “despsiquiatrização” das doenças mentais.

Para além de evocar a histeria, doença que contribui para o processo de despsiquiatrização da loucura, Maina assume, ao longo do romance, um comportamento susceptível de ser interpretado como uma manifestação simbólica da antipsiquiatria. Isto, na medida em que assume o poder de usufruir livremente da sua loucura, manifestando uma plenitude num comportamento insondável, inapreensível por uma lógica exterior à sua, deixando psicanalista, filho e leitor aquém da sua compreensão. Ela cumpre o papel da histórica enquanto militante da antipsiquiatria, nos termos referidos por Foucault:

⁶⁰¹ Michel Foucault, *Le Pouvoir psychiatrique : Cours au Collège de France (1973-1974)*, op. cit., p. 135.

⁶⁰² “L’âge à peine dessiné encore de l’antipsychiatrie commence lorsqu’on eut le soupçon, bientôt la certitude, que Charcot produisait effectivement la crise d’hystérie qu’il décrivait.” *Ibidem*, p. 347.

⁶⁰³ Cf. *Ibidem*, p. 265.

“L’hystérique a de magnifiques symptômes mais, en même temps, il esquivé la réalité de sa maladie (...) lorsque l’on veut assigner sa maladie en réalité, l’on ne peut jamais y arriver, puisque, au moment où son symptôme renverrait à un substrat organique, il montre qu’il n’y a pas de substrat, de sorte qu’il ne peut être assigné au niveau de la réalité de sa maladie au moment même où il manifeste les symptômes plus spectaculaires. (...) il est à contre-courant du jeu asilaire, et, dans cette mesure-là, saluons les hystériques comme les vrais militants de l’antipsychiatrie.”⁶⁰⁴

Maina representa a crise da psiquiatria permitindo, com o seu comportamento, tal como as histéricas de la Salpêtrière, o avanço da história da psiquiatria para um momento de “despsiquiatrização” da loucura e contribuindo para o advento, a chegada da psicanálise⁶⁰⁵. A simulação das “histéricas” teria sido o facto que provocou a grande ruptura entre psiquiatria e psicanálise ou melhor a evolução da psiquiatria para a psicanálise, pois se a psiquiatria se sustinha enquanto discurso de verdade que não se autoquestionava, crendo-se seu único detentor, a simulação da histeria, ao manifestar-se como um discurso de mentira e teatralidade criado pelo próprio poder psiquiátrico, coloca-o perante uma dificuldade que apenas será transcendida pela psicanálise, enquanto processo de despsiquiatrização que tenta restabelecer uma justa adequação do poder médico à produção de verdade.⁶⁰⁶

A psicanálise praticada por Fernando só será possível graças ao papel desempenhado simbolicamente pela mãe: a “histérica” que permite o nascimento da psicanálise. Pois, se os *Estudos sobre a Histeria*, publicados em 1895, são vistos como o livro inaugural da psicanálise, a histeria permanece como a doença principal e proteiforme que possibilitou a existência de uma clínica freudiana.⁶⁰⁷ É através do seu ataque/convulsão e da consequente afasia que Maina cumpre o papel da histérica. Os sintomas corporais paroxísticos (as convulsões) ou duradouros (a afasia) exprimem de maneira teatral os conflitos psíquicos inconscientes. Maina reúne nas duas cenas das quais é protagonista, a da cozinha e a da

⁶⁰⁴ *Ibidem*, p. 253.

⁶⁰⁵ “Et on peut dire que la psychanalyse peut être interprétée comme le premier grand recul de la psychiatrie, le moment où la question de la vérité de ce qui se disait dans les symptômes ou, en tout cas, le jeu de vérité et du mensonge dans le symptôme s’est trouvé imposé de force au pouvoir psychiatrique (...) En tout cas, la première dépsychiatisation, ce n’est pas tellement à Freud qu’il faut en faire crédit. La première dépsychiatisation, le premier moment qui a fait tituber le pouvoir psychiatrique sur la question de la vérité, c’est à toute cette troupe des simulateurs et des simulatrices que nous le devons. Ce sont eux qui ont piégé par leurs mensonges un pouvoir psychiatrique qui, pour pouvoir être agent de la réalité, se prétendait détenteur de la vérité et refusait de poser, à l’intérieur de la pratique et de la cure psychiatriques, la question de ce qu’il y a de vrai dans la folie. (...) On peut appeler antipsychiatrique tout mouvement par lequel la question de la vérité sera remise en jeu dans le rapport entre le fou et le psychiatre.” *Ibidem*, 137.

⁶⁰⁶ Cf. *Ibidem*, 137.

⁶⁰⁷ Cf. Michel Plon et Elisabeth Roudinesco, *op.cit.*, p. 468.

mudez, dois aspectos da histeria que se destacavam no fim do século XIX, a miséria mental das loucas do povo exibidas por Charcot no palco do Hospital da Salpêtrière, e os sofrimentos psíquicos das burguesas ricas da sociedade vienense, escutadas por Freud em sigilo.⁶⁰⁸

Uma outra atitude associável à antipsiquiatria é a protagonizada por Cecily que não acredita na loucura de Maina, tal como lhe é apresentada pelo marido. Para a nora estrangeira, a loucura da sogra reduz-se a uma nosologia ou taxinomia, resultante de um aparelho de classificação social cujo objectivo é discriminar aqueles que têm um comportamento que se distingue da norma. Estes surgem e são considerados como loucos apenas quando são confrontados com os “normais”. Os loucos e a loucura apenas se encontram diante da normalidade. Esta classificação, fruto da comparação, perde todo o significado a partir do momento em que se inquire o sentido intrínseco das estruturas dos comportamentos ditos psicopatológicos. Cecily vê Maina em si mesma, abandonando qualquer grelha de comparação da sua conduta com a dos “normais”. Cecily considera a individualidade e identidade de Maina, independentemente do papel social que esta se recusa a desempenhar, o papel tradicional da mulher, moldado num conceito estereotipado de senhora, esposa modelar, mãe perfeita e dona de casa ideal e que, por conseguinte, lhe custa o veredicto de louca. Cecily não vê obviamente uma louca, pois esta classificação de significação social é absolutamente inadequada à lógica que domina Maina: *You know she is mentally ill, disse-lhe eu. You mean mad? She does not think so. She does not think with those words. (MM, 166)* No entanto, esta razão não será suficiente para impedir a indagação da patologia do comportamento de Maina. E para esta pergunta encontrar-se-á a resposta de Freud, para quem seria patológica a conduta daquele que não pode amar ou trabalhar, entendendo por amor, a capacidade de estabelecer relações afectivas e sexuais portadoras de uma certa satisfação e estabilidade e, por trabalho, a capacidade de produzir prestações proporcionais ao talento do sujeito e ao nível do seu meio intelectual e social. Considerando estes critérios, parece ser inegável um certo mal-estar de Maina, na medida em que esta afirma a impossibilidade de uma relação heterossexual satisfatória ao confessar a Hortelinda que só na solidariedade feminina encontra conforto, o que será confirmado nas suas relações

⁶⁰⁸ *Ibidem*, p. 468.

com Cecily e a neta. Por outro lado, a incapacidade de se realizar numa acção intelectual e emancipadora, à imagem de certas figuras femininas da sua época, considerando-se as condições do meio familiar e social favoráveis do qual é oriunda, prova, segundo as palavras da sua própria Autora, um mal-estar fundamental:

M.V.C. – “A Maina, com todo o seu amuo, não devém uma Carolina Michaëlis, devém a mulher de um cavalheiro de indústria. (...) Há ali uma criatura a contorcer-se, uma criatura de libido forte e personalidade poderosa, dentro dos esquemas da família tradicional burguesa de finais do século dezanove. Mas, de facto, não há *razão* nenhuma para que uma miúda, que é bem tratada, que tem uns pais até bastante permissivos para os códigos da época, não há razão para que ela entre num mutismo de anos.”⁶⁰⁹

Maina Mendes concentra em si duas leituras possíveis, relativamente à atitude feminina face ao silêncio, por um lado, o seu mutismo pode ser interpretado como uma porta de fogo necessária à ideologia que lhe é imposta ou a um discurso baseado em modelos veiculados pela cultura dominante que não lhe convêm, tornando-se assim num silêncio poderosíssimo. Por outro lado, a incompreensão do seu mutismo, assim como do seu *fero amuo*, frequentemente renegados e desvalorizados pela Autora, podem ser lidos como consequentes de um silêncio absolutamente inútil, um silêncio afónico para o qual Hélène Cixous também não encontra justificação: “Je suis historiquement et politiquement contre le silence des femmes. Je pense que c’est s’enfermer, se faire piéger par une contradiction mal pensée et perdre, vraiment perdre l’avenir. Il ne faut absolument pas accepter ce genre de choses.”⁶¹⁰ É muito provavelmente, por uma razão semelhante, que Maria Velho da Costa renega por vezes o estatuto exemplar da sua “louca”, talvez por não acreditar na eficácia revolucionária do seu comportamento antipsiquiátrico, pois a Autora crê que não basta a dificuldade em aceitar a excessiva diferença e distanciação entre os homens, característica do psicótico, para fazer deste “um revolucionário «par surcroît», como tende de certa forma a moderna corrente antipsiquiátrica, (...) Nada é possível mudar radicalmente sem tomada de consciência e prática colectiva”⁶¹¹. Mas, apesar do seu mutismo, Maina não perde a palavra, nem se identifica com aquelas que nunca chegaram a entrar na linguagem, impedidas da

⁶⁰⁹ Luísa Costa Gomes, *op. cit.*, p. 55.

⁶¹⁰ Hélène Cixous et Françoise Collin, “Quelques questions à Hélène Cixous”, in *Les Cahiers du GRIF*. Nº 13, Octobre, 1976, p. 17.

⁶¹¹ Maria de Fátima Bivar Velho da Costa, *Português, Trabalhador, Doente Mental*, *op. cit.*, p. 19.

comunicação com o outro, pelo contrário, tal como já foi assinalado, torna-se extremamente selectiva, comunicando apenas com os habitantes das margens capazes de a compreender.

Maina suspende o seu silêncio desde que se encontre perante um interlocutor com quem lhe interesse comunicar, como são os casos de Hortelinda, seu filho em criança, Hermínio, sua nora e neta. Personagens com quem desenvolve diálogos profícuos enquanto não são regidas por padrões opressores patriarcais, contrariamente aos que regem a casa de seus pais, do marido e do filho, na idade adulta⁶¹². Assim, o seu silêncio explica-se como consequência de uma grande solidão, razão que justifica o silêncio de muitas amigas de Hélène Cixous: “Beaucoup – parmi mes amies – ne parlent pas mais elles écrivent. Si elles ne parlent pas, c’est qu’elles n’ont personne, c’est leur solitude, tu vois, qui fait qu’elles ne parlent pas.”⁶¹³ Será necessário esperar duas gerações para que a neta de Maina, comece a escrever, rompendo através da escrita com a solidão a que a mulher foi votada durante séculos. Como Mariana Amélia bem o resume na sua fórmula paradoxal, a loucura, mais não é do que a falta de um interlocutor, consequente da solidão, da comunicação não consumada devido à ausência do outro, o que diz e o que escuta:

“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. (Lucialima, 260)

Serão, no entanto, essas *razões* de Maina (para entrar num mutismo) que a *Razão* desconhece e que a transformarão numa personagem literária marcante, susceptível de despoletar leituras epifânicas.

2.5.2. A palavra do varão

O poder concedido à palavra, pela psicanálise, como meio terapêutico e de investigação da verdade humana é encenado por Fernando. No entanto, este poder revela-se inoperante para Fernando, dado que o conduz ao suicídio. Se Maina é remetida ao silêncio, ao mistério, ao não dito, constantes do romance, a seu filho cabe, através da psicanálise que leva a cabo, nomear, verbalizar, não só o seu próprio mal-estar, como essa doença tabu da

⁶¹² Cf. Estela Couto Berger, *op. cit.*, p. 88.

⁶¹³ Hélène Cixous, “Quelques questions à Hélène Cixous”, *op. cit.*, p. 17.

mãe, para a qual pretende, em vão, encontrar um sentido: *Nunca me disse ela o que queria e eis o que muito conta para resolver-nos. Resolver-lhe a ela carências que jamais disse, ela que parece tão satisfeita na determinação com que sobrevive com que sempre sobreviveu.* (MM, 220) Maina não diz e vive, Fernando apesar de tudo dizer, falta-lhe a convicção para sobreviver. Saber o que *queria* a mãe parece ser a questão fundamental que nele habita, e que acaba por ser verbalizada na última sessão de psicanálise. Esta questão é caracterizada por Hélène Cixous como sendo a questão masculina típica deixada em suspenso pelo discurso filosófico e analítico: “question qui se pose dans l’Histoire, une question assez drôle, est la question masculine typique «Que veut-elle?» Vous savez que c’est la question freudienne : travaillant sur le vouloir, Freud pose, quelque part, ou plutôt ne pose pas, laisse en suspens la question «Que veut la femme?»”⁶¹⁴ E a escritora continua referindo a posição lacaniana relativa à mesma questão: “Quant à grand-papa Lacan, il reprend la formule «Que veut-elle?» en disant «De sa jouissance une femme ne peut rien dire.» C’est très intéressant, ça ! Tout y est : une femme ne **peut** pas, n’a pas de pouvoir... elle n’a pas de pouvoir ; le «dire» n’en parlons pas : c’est justement ce dont elle est dépouillée à jamais.”⁶¹⁵ Maria Velho da Costa coloca na voz do seu analisando, o filho homem, *O Varão*, três interrogações fundamentais sobre a mulher mãe, representada por Maina: a do seu desejo, *o que queria* (MM, 220); a da não realização desse desejo, ou seja, a da falta que se traduz nas *carências* (MM, 220); e, por último, a da possibilidade ou impossibilidade de o dizer: *nunca me disse ela (...) jamais o disse* (MM, 220). No romance de Maria Velho da Costa, o discurso analítico não encontra respostas satisfatórias a estas questões essenciais para Fernando.

Ao verbalizar a doença de Maina, Fernando dá-lhe voz⁶¹⁶. No entanto, o sentido do que esta diz com o seu silêncio e corpo escapa-lhe, a palavra do filho parece ficar muito aquém da intenção da mãe e, sobretudo, da sua *determinação* (MM, 220). Tendo apenas acesso à perspectiva de Fernando, narrador homodiegético da segunda parte, e a uma correspondência fragmentada de sua filha, Matilde, o leitor ficará como ele, condenado a um parco saber sobre aquela que dá o título ao romance. O epílogo que é a terceira parte é

⁶¹⁴ Hélène Cixous, “Le sexe ou la tête?”, *op.cit.*, p. 7.

⁶¹⁵ *Ibidem*, p. 8.

⁶¹⁶ “Fernando herda o nome da mãe; por isso mesmo competir-lhe-á dar voz ao silêncio de Maina.” Estela Couto Berger, *op. cit.*, p. 97. Curiosamente, o nome de família de Henrique é absorvido pelo de Maina sendo assim perpetrada a linhagem feminina em detrimento da masculina.

constituído por duas sub-partes conclusivas, sendo a primeira composta por fragmentos da segunda carta de sua filha, entremeados com o artigo de jornal que informa a morte de Fernando e, a segunda, enunciada pela voz de um narrador heterodiegético poético omnisciente – idêntico ao da primeira parte, apenas com um tom menos realista e mais contaminado por uma corrente de consciência sempre próxima da protagonista – acentua o mistério do eventual sentido do silêncio de Maina. É pela voz de Fernando que se sabe do último *acesso convulsivo* de Maina ou da cena dos tiros; no entanto, nenhum sentido é auferido pelo locutor. A coincidência da data deste último “ataque” com o fim da guerra de Espanha parece confirmá-lo como uma manifestação de revolta contra uma violência infligida. Tendo ocorrido em 1939, *pouco depois de finda a guerra de Espanha* (MM, 188), pode ser lido como uma reacção à vitória franquista sobre a resistência derrotada e perseguida, uma vez que Maina, acompanhava pela rádio as notícias desta guerra civil e tinha como sua aliada ideológica “La Pasionaria”, com a qual participa na recusa de um poder assumidamente patriarcal⁶¹⁷, apesar da luta de Maina acontecer na esfera do privado. O papel das figuras históricas femininas, nomeadamente na guerra de Espanha, são dois temas significativos em *Maina Mendes* que parecem ter marcado a Autora desde o seu nascimento, considerando duas *cachas* que Maria Velho da Costa transcreve n’*O Livro do Meio do Diário de Notícias* com data do seu nascimento, 26 de Junho de 1938 que, curiosamente, coincide com o princípio do fim da resistência espanhola:

MULHERES PORTUGUESAS

Qual será a figura de mulher da nossa história com maior culto no coração das mulheres da nossa terra?

A GUERRA DA ESPANHA (LM, 97)⁶¹⁸

⁶¹⁷ Cf. § 1.2. “Arquétipos e figuras da História”, p. 208-209.

⁶¹⁸ N’*O Livro do Meio*, a Autora confessa ainda a origem da inspiração do título do seu primeiro romance numa senhora que dispensava trabalhos de costura em casa de seus pais: *D. Maina Mendes de Sousa foi um dos pilares da minha infância. Mais tarde, indevidamente modificada e restituída, foi um dos pilares da minha vida. Por que não escreves como na Maina Mendes? Se a Mãe saía sem mim, ou lidava, (...) se ela saía, o que era sempre dramático (eu já tinha o cânone operático da Casa dos Gritos), eu ficava com a Dona Maina. (...) Era uma Senhora. Um manancial de saberes, contos, cantos e ditos. (...) Foi a minha primeira mestra do mundo, de ter mundo, como diria a Merteuil.* (LM, 135). Esta figura tutelar radicada num modelo feminino conduz, apesar das devidas distâncias, a uma inevitável associação à primeira e única “mestra” de Maina, Hortelinda. A costura, profissão bem correspondida pela população feminina portuguesa da época, inspira também a personagem de Amélia de Teolinda Gersão e aparece de novo em *Casas Pardas*, na personagem da modista que provoca com as suas palavras breves um efeito demolidor na personagem de Mary, para sempre marcada como uma mera imitação do modelo de sua mãe. Apesar da actividade profissional comum destas três personagens, as diferentes proveniências sociais tornam-nas dificilmente comparáveis.

O último ataque de Maina, coincidente com a vitória de Franco, poderá assim ser lido como um acto declarado de resistência a um poder patriarcal, de uma forma geral, e ao poder psiquiátrico, em particular.

Consequência da histeria, a psicanálise surge como processo de despsiquiatrização cujo objectivo é restabelecer o justo equilíbrio entre o saber/poder sobre a doença/doente mental⁶¹⁹, no entanto, apesar de se assistir a um reajuste da relação na Psicanálise, as bases continuam a ser, as mesmas que sustentam a Psiquiatria. Nesta linha de pensamento, para Foucault:

“La psychanalyse peut-être historiquement déchiffrée comme (...) [une] grande forme de la dépsychiatisation provoquée par le traumatisme Charcot : retrait hors de l’espace asilaire pour effacer les effets paradoxaux du surpouvoir psychiatrique ; mais reconstitution du pouvoir médical, producteur de vérité, dans un espace aménagé pour que cette production demeure toujours adéquate à ce pouvoir.”⁶²⁰

O método psicanalítico tal como é praticado por Fernando com o seu interlocutor silencioso, inaudível pelo leitor, demonstra uma relação paciente/psicanalista cujos pilares residem na expectativa e crença numa autoridade que continua a ser encarnada pelo psicanalista, detentor de uma verdade que, por sua vez, continua a ser conferida por um conhecimento científico. Ao questionar o seu interlocutor, pedindo-lhe uma resposta da sua ciência, Fernando actualiza essa relação de poder/saber polarizada no médico. O controlo e o poder são implicitamente valorizados na preocupação do psicanalista com *o que o sujeito comanda* sendo a sua privação, característica da perturbação mental, inversamente desvalorizada na *retirada que o sujeito não comanda*:

Ah acha então que a alienação, como diz, não é sobrevivência nenhuma, mas antes desistência? Que a perturbação mental é retirada que o sujeito não comanda? Isso o preocupa, pois, o que o sujeito comanda? (...) Pode dizer-me, com ciência, claro, não lhe peço mais, mas o que é a sua ciência, não são estas questões objecto de sua humana ciência, pode dizer-me se não carecemos do que ela mantém e da forma como o pode fazer e se poderia outra? (MM, 220)

Na reflexão constante de Fernando sobre a psicanálise, *mas o que é a sua ciência* [?], lê-se um questionamento que anula, progressivamente, a crença neste processo de cura, condenando-o ao fracasso. Não muito longe desta opinião encontra-se a da Autora, presente

⁶¹⁹ Cf. Michel Foucault, *Le Pouvoir psychiatrique : Cours au Collège de France (1973-1974)*, op. cit., p. 348.

⁶²⁰ *Ibidem*, p. 349.

na Introdução de *Português, Trabalhador, Doente mental*, quando afirma: “E quantas interpretações ditas psicanalíticas não servem apenas para reduzir o outro ao seu lugar – isto é a filho de seu pai e sua mãe numa ordem social inalterável que é preciso integrar.”⁶²¹ Fernando, talvez desacreditado do poder do seu psicanalista, sugere-lhe a leitura de Milton como abertura possível de horizontes limitados pela leitura de Freud, que se verifica ineficaz: *Porque não lê Milton sobre esse Freud que lhe encolheu?* (MM, 212)⁶²²

À psicanálise enquanto forma de despsiquiatrização que continua a ter por base uma relação de poder, na medida em que tenta a adequação da produção de verdade ao poder do psicanalista, opõe-se a antipsiquiatria, clarificada por Foucault nos seguintes termos: “il s’agit de transférer au malade lui-même le pouvoir de produire sa folie et la vérité de sa folie, plutôt que de chercher à le réduire à zéro.”⁶²³ Segundo este autor, a importância da antipsiquiatria reside na sua capacidade de pôr em questão o poder que o médico detém de decidir sobre o estado de saúde mental do indivíduo⁶²⁴. É este o papel fundamental que Maria Velho da Costa atribui à sua heroína, o de escapar a qualquer discurso redutor que lhe seja exterior, permitindo-lhe, pelo contrário, um entendimento que só a si, pertence deixando-a para sempre *satisfeita na determinação com que (...) sobrevive*. (MM, 220)

A antipsiquiatria ganha forma na personagem de Maina não só através da histeria, sintoma de revolta contra um sistema de poder que a oprime, mas, fundamentalmente, através da utopia por si experimentada, a da transformação da “loucura” numa forma de vida, numa viagem, que no seu caso se desenrola no seu próprio quarto, numa forma de ser um outro e do outro lado da razão, como foi desejado por Arthur Rimbaud e, posteriormente, pelo movimento surrealista. É neste elogio da loucura que Maina tem como cúmplice o amigo do filho, Hermínio, o dandy surrealista que escandia *Rimbaud em ritmo de jazz* (MM, 151). Ao denominá-lo *dandy algarvio*, Fernando deixa transparecer um certo snobismo pejorativo na utilização do oxímoro, em si surrealista, que encerra a contradição de um elegante provinciano/saloio. Esse desprezo é confirmado quando declara:

⁶²¹ Maria de Fátima Bivar Velho da Costa, *Português, Trabalhador, Doente Mental*, op. cit., p. 19.

⁶²² Cf. § 1.2.2 “A feiticeira” • “O contra-poder da margem”, p. 244.

⁶²³ Michel Foucault, *Le Pouvoir psychiatrique : Cours au Collège de France (1973-1974)*, op. cit., p. 349.

⁶²⁴ Cf. *Ibidem*, p. 360.

Achava-o afinal apenas febril, livresco e dum pedantismo provinciano a carecer viagem e labor vigoroso. Perguntei-lhe se deveras cria na sobrevivência do surrealismo, se o julgava futurível e ele respondeu-me roufenho e malicioso “como eu, como eu, como o pequeno Adolf e os bacilos que te cedo. Vai, filho, vai à tua vida. Vai em bem e mal e escolhe a cada dia.”(MM, 160)

Hermínio é um leitor de André Breton (MM, 159), nome basilar do Surrealismo, sendo também transmissor do texto de Louis Aragon, outro grande nome desta corrente literária e amigo do seu fundador teórico. Maina, sob influência de Hermínio, lerá, já depois da sua morte, Aragon, como o testemunha a referência ao célebre verso: *l’avenir de l’homme est la femme* (MM, 189) que integra o poema “Zadjal de l’avenir”, publicado em 1963, na obra *Le fou d’Elsa*. Hermínio é também leitor de Rimbaud que Fernando parafraseia dissimuladamente na sub-parte dedicada ao seu amigo perdido: *porque eu sou outros* (MM, 161). A epígrafe que antecede a sessão de psicanálise consagrada ao seu melhor amigo é também da autoria daquele que marcou o Surrealismo em Portugal, Mário Cesariny de Vasconcelos (MM, 158). Apesar de Maria Velho da Costa se confessar pouco convencida pelo Surrealismo (português), não deixa de lhe prestar homenagem, ao referir novamente, desta vez no corpo do texto, a paráfrase de Cesariny que abre a última sub-parte do *Varão* (MM, 219). A admiração de Hermínio por Breton, leva a supor a leitura de uma das maiores obras do escritor surrealista, *Nadja*, “criatura mágica” que acabará os seus dias num hospital psiquiátrico, servindo de chave explicativa para a simpatia e cumplicidade que Hermínio cultiva por Maina.

Na esteira de Rimbaud, o movimento surrealista sempre reivindicou a beleza convulsiva, fazendo da histeria o emblema de uma arte nova⁶²⁵. Em Março de 1928, ao serem celebrados na revista *La Révolution surréaliste* os 50 anos da histeria, considerada a maior descoberta poética do fim do séc. XIX, reconhece-se nesta descoberta a irrupção do irracional sobre o domínio científico, constituindo-se como o triunfo do sensível sobre o inteligível. Ao contrário de Charcot, Breton afirma que a histeria não é um fenómeno

⁶²⁵ “De même que les surréalistes, craignant la disparation de l’hystérie, célébraient en 1928 l’Augustine de Jean Martin Charcot comme l’emblème oublié de la beauté convulsive, de même Jacques Lacan dira en 1973 que la psychanalyse risquait de mourir si elle renonçait à ses mythes originels: «Où sont-elles passées les hystériques de jadis, disait-il, ces femmes merveilleuses, les Anna O, les Emmy von N. ?» Elles jouaient non seulement un certain rôle, un rôle social certain, mais quand Freud se mit à les écouter, ce furent elles qui permirent la naissance de la psychanalyse. C’est de leur écoute que Freud a inauguré un mode entièrement nouveau de la relation humaine.” Michel Plon et Elisabeth Roudinesco, *op. cit.*, p. 275.

patológico e que pode ser considerado como um meio supremo de expressão⁶²⁶. Esta parece ser a convicção de Maina, também confirmada pela simpatia que Hermínio nutre por ela, também ele um habitante da margem, enquanto tuberculoso condenado à morte, como os 6 milhões de judeus por si evocados. Tido em *conta de anômalo* (MM, 159), por Fernando que o descrevia como um *acidente histérico*:

Mais que nunca, incrustado na verga e recortado naquela luz, ele parecia um caule, um acidente histérico e final, excrescência póstuma e vegetativa dum morgadio findo. (...) “Crês que a loucura ou a doença ou o crime são alguma coisa de um homem só? Sabes que existem em Portugal oitocentos casos de tuberculose na laringe?” “Quantos tratados como tu, recuperáveis como tu?” “Meu caro, a tuberculose na laringe, atingido certo estágio num indivíduo provido da paixão de consumir-se, não é curável. São biliões que morrerão comigo. Seis milhões de judeus, dizes tu, como se o crime ou o mal tivessem número.” (MM, 159-160)⁶²⁷

Ao atribuir o adjectivo *histérico* a Hermínio (atributo do qual participam outras personagens masculinas de Maria Velho da Costa), Fernando permite a alusão às teses da dessexualização da histeria que afirmam a existência da doença no masculino⁶²⁸. Fernando também se sentia atraído pelo outro lado da loucura, no entanto, a sua *razão e amedronto* (MM, 145) permitem-lhe apenas, segundo as suas próprias palavras, uma *ficção sem risco* (MM, 192) de inspiração neo-romântica, mas que tem lugar *do lado de cá* (MM, 192) da Palavra.

*

Tal como a história da psiquiatria progride para a descoberta da psicanálise graças aos *Estudos sobre a Histeria*, a progressão da narrativa da primeira para a segunda parte, na qual “o varão” toma a palavra da psicanálise, é possível graças “à mudez”, sintoma da

⁶²⁶ Cf. Jean-Paul Clébert, *Dictionnaire du Surréalisme*. Paris, Seuil, 1996, p. 313.

⁶²⁷ A referência ao Holocausto é uma questão sensível e recorrente na obra de Maria Velho da Costa, como já se teve a oportunidade de verificar no estudo sobre *Das Áfricas*. E que surgirá de novo neste romance na descrição da reacção visceral de Cecily, que a leva a vomitar, quando confrontada com fotografias que testemunham o extermínio dos judeus.

⁶²⁸ Em 1618, Charles Lepois, médico francês, originário da cidade de Nancy, foi o primeiro a estabelecer a ideia da existência de uma histeria masculina, considerando que a doença provinha do cérebro (e não do útero), atingindo assim os dois sexos. A existência de uma histeria masculina de origem traumática – como os acidentes ferroviários – será de novo afirmada por Charcot, não lhe sendo dado, no entanto, um grande crédito. Cf. Michel Plon et Elisabeth Roudinesco, *op. cit.*, p. 470-471 e Elisabeth Roudinesco, *op. cit.*, p. 45.

histeria de Maina. Através da prestação das personagens de Maina e Fernando, este romance pode ser lido como uma pequena história da doença mental. Maina representa dois momentos da Psiquiatria: o positivista, no fim do séc. XIX, e as novas orientações da Psiquiatria moderna, inclusive a corrente da antipsiquiatria⁶²⁹, fulgurante na década de 60. Através da sua prática psicanalítica, Fernando ilustra um processo de despsiquiatrização da doença mental, no qual parece não acreditar acabando por se aproximar, com consciência, de uma atitude antipsiquiátrica, inconscientemente representada por sua mãe.

No entanto, interessa salientar que o comportamento de Maina, de acordo com o das “histéricas” do fim do séc. XIX, se manifesta como uma resistência relativamente ao poder infligido, sendo assim comparável aos comportamentos de histeria que, segundo Foucault, são uma reacção ao poder médico:

“On dit souvent que l’hystérie a disparu, ou encore qu’elle a été la grande maladie du XIX^{ème} siècle. Mais ça n’a pas été la grande maladie du XIX^e siècle ; (...) Cela a été effectivement le processus par lequel les malades tentaient d’échapper au pouvoir psychiatrique ; ça a été un phénomène de lutte, et ça n’a pas été un phénomène pathologique. C’est en tout cas comme ça, je crois, qu’il faut le prendre.”⁶³⁰

No caso de Maina, a sua crise de “histeria” não é mais do que uma reacção à clausura em casa de seus pais e ao poder por eles exercido, sobretudo o maternal que lhe é mais insuportável do que o paternal, por simbolizar a submissão feminina à dominação masculina, que uma vez integrada pela mãe, é aplicado sobre a filha. Maina reúne condições comuns aos casos de histeria estudados por Freud, cumprindo um esquema recorrente, segundo o qual a mães autoritárias e submissas, correspondem filhas rebeldes e vitimárias⁶³¹. O comportamento de Maina e a sua respectiva fantasia erigindo-se como antípoda do modelo materno passivo e submisso ao poder patriarcal, insere-se numa certa tradição ficcional de autoria feminina vitoriana, na qual a fantasia de personagens enlouquecidas funciona como uma espécie de contraponto à docilidade do género feminino⁶³².

As implicações entre os universos da amazona, da feiticeira e da louca derivam de uma longa tradição que, desde a Antiguidade Greco-Latina, aproxima estas três

⁶²⁹ Cf. Michel Foucault, *Le Pouvoir psychiatrique : Cours au Collège de France (1973-1974)*, op. cit., p. 349.

⁶³⁰ *Ibidem*, p. 136.

⁶³¹ Cf. § 3.1. “Mães e filhas”.

⁶³² Cf. Sandra Gilbert e Susan Gubar, *The Mad Woman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth – Century Literary Imagination*. Yale Nota Bene, Yale University Press, New Haven and London 2000, p. xi.

configurações do feminino através de cultos prestados no domínio da feitiçaria, a divindades que as representam encarnando um feminino agressivo como Ártemis/Diana, divindade da caça e naturalmente deusa das Amazonas, e entidades nocturnas como Hécate, deusa que preside à magia e aos feitiços, ligada ao mundo das sombras⁶³³ ou Sélene, personificação da lua, logo símbolo de um feminino lunático⁶³⁴.

O referido insulto a Maina, proferido pelos filhos dos pescadores e dirigido a Fernando, reúne três aspectos indissociáveis à marginalização do feminino: a loucura/histeria, a sexualidade e a feitiçaria. A histeria e a feitiçaria têm uma história comum. O insulto de bruta (animal irracional/doente mental) associado ao de bruxa e de puta, reúne dois traços que sempre estiveram ligados à histeria e à feitiçaria: o demoníaco e o sexual. Na Idade Média, sob a influência das concepções agostinianas, vê-se nas manifestações de histeria uma intervenção do diabo⁶³⁵, com o qual a feiticeira sempre estabeleceu pactos que são com frequência de ordem sexual; por outro lado, a ligação da histeria ao sexo e ao seu abuso imoral, resulta de uma tradição que associa as perturbações nervosas a um excesso ou uma ausência de vida sexual. Maina insultada é no plano simbólico excluída do patriarcado, e, como vingança, excluirá reciprocamente aqueles que integram esse código, incluindo o próprio filho, marcado para sempre pela rejeição que o particulariza: *Sou filho de mãe incógnita* (MM, 145).

Assim como a feiticeira sobrevive enquanto mito, “muthos”, ou seja, palavra⁶³⁶ formulada não só por si, mas pelos que a contam por tradição oral e pelos que, através da palavra acusatória, a condenam à fogueira, constituindo-se em oposição ao “logos” do discurso escrito; ao ser objecto da palavra oral de seu filho e ao habitar assim a palavra dos

⁶³³ Surgindo frequentemente aos magos e às feiticeiras sob a forma de diversos animais: égua, cadela, loba, etc. É a ela que se atribui a invenção da feitiçaria e a lenda incorporou-a na família dos magos por excelência. Tradições tardias dizem-na mãe de Circe, a feiticeira da *Odisseia*, que transforma os homens de Ulisses em animais. Circe convida os marinheiros a tomarem parte num banquete, estes aceitam, encantados, mas mal provaram os manjares e as bebidas, Circe toca os convivas com uma varinha, e ei-los transformados em diversos animais: porcos, leões, cães, cada um – diz-se – de acordo com as tendências profundas do seu carácter. A Circe também é atribuída a metamorfose de Cila que, pela semelhança fonética, reenvia à personagem de Scila. Cf. Pierre Grimal, *Dictionnaire de la Mythologie Greque et Romaine*, op. cit., p. 176; 94.

⁶³⁴ Nicolas Martin, op. cit., p. 1719.

⁶³⁵ “La chasse aux sorcières dure deux siècles et parmi les victimes dites «possédées» on compte surtout des hystériques. Déjà à cette époque, l’opinion médicale résiste à la conception démoniaque de l’hystérie.” Elisabeth Roudinesco, op. cit., p. 44.

⁶³⁶ Segundo Paul Ricoeur, *muthos* e *logos* encontram-se através da velha etimologia que identifica *muthos* e palavra. Cf. Paul Ricoeur, “Mythe”, in *Encyclopaedie Universalis*. Vol. 15, Paris, Encyclopaedia Universalis, 2002, p. 815.

outros, Maina também se pode inscrever como elemento fundador de elaboração mítica, tal como a feiticeira⁶³⁷.

O destino de Maina contribui para o processo de revalorização da imagem da feiticeira⁶³⁸, estandarte da eclosão feminista da década de 70, bem visível através da revista *Sorcières*⁶³⁹. Maria Velho da Costa ao criar no final dos anos 60, absolutamente em sintonia com a sua época, manifestando mesmo um certo avanço, Maina Mendes, uma personagem dotada de traços característicos e aspectos constantes das figuras das amazonas, das feiticeiras e das loucas, reactiva estes arquétipos enquanto modelos de revalorização e reconstrução de identidades femininas – frequentemente projectadas para a periferia – e erige uma personagem na literatura portuguesa que será, para sempre, símbolo da esperança nos movimentos de emancipação da mulher, porque símbolo de uma recusa fundamental da ordem patriarcal opressiva. A Autora vai buscar ao contra-poder associado à amazona, à feiticeira e à louca um élan que alimenta a sua Maina, símbolo de uma palavra Outra – *a palavra perfeita* (MM, 43) – de uma revolta que não suporta a tirania masculina e que escuta atentamente a natureza e o mundo, numa comunhão que se actualiza em momentos de plenitude junto ao mar e noutros de maior clausura (introspectivos) a partir do ecrã da sua janela ou da televisão, como o demonstram a abertura e o desfecho do romance.

A imagem final de Maina, tal como é dada pelo filho Fernando, *ela que parece tão satisfeita na determinação com que ainda sobrevive, com que sempre sobreviveu.* (MM, 220) e pelo narrador, na última sub-parte, deixa no ar a questão a saber se o olhar da velha senhora sobre o real circundante, em todos os seus detalhes, se encontra de facto perdido ou se, pelo contrário, observa com extrema perspicácia todos os pormenores que constituem a realidade imediata mais intensa. Não será afinal o seu olhar perscrutador de um sentido

⁶³⁷ Reconhece-se assim, na linha de Mircea Eliade, que a personagem da feiticeira desempenha essencialmente uma função de instauração do mito. Para lá da sua existência histórica, a feiticeira inscreve-se num processo de “longa duração”, e é a sua permanência nas nossas consciências que lhe confere existência e perenidade.

⁶³⁸ “L’image de la Sorcière se trouve alors revalorisée, elle retrouve sa puissance matriarcale, son passe de femme totale, son présent de femme indompté. Qu’elle fascine et charme l’homme ou provoque la peur castratrice, elle devient l’étendard porté par la voix des femmes.” Myriam Boutrolle-Caporal, Lydia Gaborit, Yveline Guesdon, *op. cit.*, p. 1322.

⁶³⁹ Xavière Gauthier, no editorial do primeiro número, explica da seguinte forma o título desta revista de intenção feminista: “Pourquoi Sorcières ? Parce qu’elles dansent. Elles dansent à la pleine lune. Femmes lunaires, lunatiques, atteintes – disent-ils – de folie périodique (...)” *Sorcières : Les femmes vivent*. n.º1, Paris, Albatros, 1976, p. 3.

subterrâneo que eclodirá com a vaga e que, por enquanto, passa despercebido aos olhares superficiais, esses sim alienados?

As múltiplas personagens de Maria Velho da Costa atingidas pela “loucura”, assim como os seus respectivos espaços de transgressão, denunciam através da arte da escrita em que existem *outra* forma de perceber o real, demonstrando o que a Autora sublinhou na conclusão de *Português, Trabalhador, Doente Mental*: “É que quero deixar dito sincreticamente enquanto artista e funcionária pública que a ordem e a disciplina e o discurso severo das instituições que servem o poder dos mais poderosos são dementes e caóticos.”⁶⁴⁰

Identificar e interpretar traços e aspectos constantes das figuras das amazonas, feiticeiras e loucas na obra de Maria Velho da Costa, constituiu a matéria dos dois primeiros capítulos desta segunda parte. Tal como se verificou, na primeira parte deste estudo, no âmbito da análise do romance *A Árvore das Palavras*, o arquétipo da feiticeira também se manifesta com veemência na obra de Teolinda Gersão, através da sua emergência neste texto e da sua frequente evocação noutros como *A Casa da Cabeça do Cavalo*⁶⁴¹, contribuindo assim para a revalorização de identidades femininas marginalizadas. Tanto na obra de Teolinda Gersão, como na de Maria Velho da Costa, são as figuras femininas que encarnam uma série de atitudes e comportamentos que lhes valem a etiqueta de loucas, sendo esta obviamente atribuída pelos representantes de um corpo social que se sente incomodado por todo aquela/e que, ousando transgredir a norma pondo-a em causa, ameaça a estabilidade da ordem instaurada. Nesta atitude alternativa que procura um sentido na margem, adivinha-se uma intenção subterrânea de subverter a lei e o poder vigente, comum às vozes das duas Autoras. No entanto, um grande fosso abissal distingue a loucura branda das personagens de Teolinda Gersão que lhes permite inventar novas formas de se relacionarem consigo mesmas e com o mundo, da “doença mental dita *pesada* (a chamada psicose, a que dá internamentos *in aeternum*, rejeição total da família e da comunidade)”⁶⁴² retratada nos asilos psiquiátricos, evocados na obra de Maria Velho da Costa.

Loucura e escrita, sobretudo no feminino, formam um par arquetípico que não deixa também de ser sugerido em *Os Guarda-Chuvas Cintilantes*, quando alguém cometendo um

⁶⁴⁰ Maria de Fátima Bivar Velho da Costa, *Português, Trabalhador, Doente Mental*, *op. cit.*, p. 166.

⁶⁴¹ Cf. § 3.1.2. “Amas de vocação *inversora de poderes*”, p. 387.

⁶⁴² Cf. § 2.5.1. “O silêncio de Maina” • “Repressão e antipsiquiatria”, p. 313.

lapsus linguae, confunde a escritora com a louca da casa (GC, 43). A própria escritora reivindica a sanidade, liberdade e dimensão onírica da loucura:

mas de repente o irracional arrastava-a como um riso, um vício – uma rajada de vento, uma onda – ela galopava alacremenente por um campo, perseguida por um bando de animais racionais, cortava adiante deles os caminhos pensados (...) sonhava que fugia sonhando e que o sonho era um caminho, fugia da razão dos outros, da moeda demasiado gasta da razão dos outros, (GC, 42)

A loucura, margem valorizada na obra de Teolinda Gersão, é comparada à grande capacidade anarquista – representada na transcrição do seu símbolo \textcircled{A} – de resistir ao sistema dominante regido *pela razão dos outros, És um triste norm \textcircled{A} l estava escrito na parede. É verdade, disse ela, é muito bom ser louco.* (GC, 42). A escritora de *Os Guarda-Chuvas Cintilantes* vai experimentar o que Teolinda Gersão descreve como sendo o projecto Dada, corrente artística que também se pretendeu “marginal”:

“À «cultura» burguesa, que, entre outros aspectos negativos desmascara como censura, pseudomoral e alienantes técnicas de manipulação, Dada opõe a libertação dos instintos, a afirmação do «eu» que não se deixa domesticar (nem mesmo socializar) em nome de princípio algum.”⁶⁴³

Note-se que os transes históricos de ciganas e criadas em *Os Guarda-Chuvas Cintilantes* (17, 127) e em *Lucialima*⁶⁴⁴ mais não são do que sintomas protagonizados por mulheres em situações de precariedade económica e vítimas de profundas injustiças sociais e étnicas, às quais se acrescenta a mais cruel que é a de não terem voz, nem palavras para restabelecerem a justiça, encontrando no corpo a única forma de exprimirem uma revolta muda. Todas estas manifestações subversivas ecoam com o *NÃO que nos move* (MM, 227) – epígrafe do surrealista António Maria Lisboa, introduzida na terceira e última parte do primeiro romance de Maria Velho da Costa – “gritado” em silêncio por Maina no seu último quarto.

⁶⁴³ *Dada: Antologia bilingue de textos teóricos e poemas.* Organização, tradução e prefácio de Teolinda Gersão, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1983, p. 28.

⁶⁴⁴ Cf. § 2.1. “Mariana – Maria – Maina”, p. 271.

3. Filiações Marginais

(...) *faço redoer excitadamente toda esta troca miúda das famílias à marginália interessante, (CP, 296)*

Neste capítulo proceder-se-á a uma análise dos relacionamentos filiais, dada a sua constância nos romances de Maria Velho da Costa e Teolinda Gersão. Nota-se que, na obra de Teolinda Gersão, nomeadamente n'*A Árvore da Palavras*, é dada uma importância equivalente à focalização materno-paternal e filial, enquanto que, na obra de Maria Velho da Costa, apesar de ser dada a palavra a pais e mães, parece predominar a focalização filial. Detecta-se em ambas as obras uma dificuldade profunda instalada no relacionamento entre mães e filhas e por vezes também entre mães e filhos que, no primeiro caso, é substituída por uma solidária relação entre as amas/criadas e as meninas. Em contrapartida, parece ser possível uma felicidade efémera entre pais e filhas. Inegável é a importância concedida ao tema da maternidade e da natividade pelas duas Autoras que terminam com essa nota de esperança, num ser que nasce e outro que promete nascer, dois dos romances em questão, respectivamente *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo* e *Maina Mendes*. No seu primeiro livro *Lugar Comum*⁶⁴⁵, Maria Velho da Costa dedica o conto “Furto” ao relato de uma experiência de dar à luz e, na sua penúltima obra, *O Livro do Meio*, ficciona o seu próprio nascimento (*LM*, 73).

Os contornos distintos que assumem tais relações nos romances das duas Autoras confirmam uma diferença entre as duas obras que se prende com a intensidade dos afectos. Em Maria Velho da Costa, a radicalidade dos sentimentos conduz as personagens a situações de intolerância de pendor trágico, enquanto que a tendência conciliadora das personagens de Teolinda Gersão as encaminha para um horizonte de compreensão mútua.

Talvez possamos nas obras de Maria Velho da Costa encontrar elementos autobiográficos (embora reconstruídos), a julgar pelo que é proferido pela voz da Autora, em várias entrevistas. *O Livro do Meio* escrito a duas mãos com Armando da Silva Carvalho,

⁶⁴⁵ Maria Velho da Costa, *O Lugar Comum*. Lisboa, Livraria Morais Editora, 1966.

apresenta-se com pendor declaradamente confessional e diarístico (LM, 15 e 18)⁶⁴⁶, o que não significa ausência de reinvenção dos elementos apresentados, naturalmente. Detectando-se nesta escrita o que Philippe Lejeune denunciou como uma grande preocupação com a reinvenção nas escritas do Eu. Na obra desta Autora, também se identifica uma tendência “obsessiva” para uma reconstrução, repetição ou reprodução constante de factos e traços semelhantes reconhecidos em múltiplas personagens de diferentes romances. Destes traços são exemplo, entre outros, a diferente proveniência social de pai e mãe que é especialmente tratada em *Casas Pardas*, nas personagens de António e Maria do Carmo, o carácter ansioso de certas mães, bem conscientes do valor dos bens materiais que contrastam com pais de tendência perdulária, a referência frequente ao episódio sidonista, a incontornável experiência da escolaridade em estabelecimentos religiosos, as origens alentejanas e os bailes de adolescência nesta região.

Em Teolinda Gersão, o pendor autobiográfico é menos identificável, devido à ausência de textos que apresentem e/ou reivindicuem marcas de uma escrita do “eu”; sendo mais indiscernível essa tendência para recontar em permanência e de diferentes formas a mesma história, a do sujeito que se diz.

3.1. Mães e Filhas

“La présence de la mère prend inévitablement pour les femmes un autre sens que pour les hommes, puisque leur mère est leur exacte matrice, leur préfiguration.”

Béatrice Didier, *L'Écriture-femme*, p. 26

Olho-a com os meus olhos vivos e juro: Não venho de ti, venho de Lóia. Amanhã vou vestir capulana, como Orquídea. (AP, 73)

Para me dizer que a minha ocupação com ela [mãe] é a minha fonte de resistência. Esfacelada nela, mas indomável, é a minha raiz de liberdade. (LM, 412)

⁶⁴⁶ Esta obra foi apresentada por Isabel Allegro de Magalhães, aquando da sua publicação, em Novembro de 2006, como um livro no qual “Confluem (...) diferentes modalidades de escrita, com predominância dos traços estilísticos de uma escrita do «eu»: epistolografia (os textos falam de «cartas», têm vocativos mas não assinatura, e não são enviadas); diário íntimo (há notações sobre o quotidiano, leituras, escritas, lugares, amores), autobiografia (com leituras da própria vida, na infância e hoje); «memórias» (...); «confissões» (com a abertura a público de situações íntimas). Ora qualquer releitura do passado, só por si, divide o «eu» da escrita em sujeito e objecto de si mesmo, que olha e é olhado, divisão essa que aliás vai sendo explicitada nos textos: (...) «O contado e o vivido confundem-se» (Maria Velho da Costa, 249) (...) E pelo menos desde Proust sabemos que não há memórias que não sejam reinventadas.” Isabel Allegro de Magalhães, “O Livro do Meio: refigurações da infância e do agora”, in *JL, Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Nº 947, 17.01.2007, p. 16-17.

Depois da constatação da ineficácia dos modelos maternos, em romances das duas Autoras, tentar-se-á encontrar respostas para a tendência verificada em várias das personagens femininas para procurarem um modelo substituto nas amas ou criadas, mulheres de condição dita ou tomada como inferior. Tentar-se-á identificar diferenças entre ambos os modelos que permitam o esclarecimento da adopção destes últimos.

A predominância das relações entre mãe e filha sobre a que acontece entre mãe e filho, nestes universos ficcionais, talvez se explique tomando em consideração que ao serem escritas por mulheres, estas sintam naturalmente a necessidade de inventar um relacionamento para si mesmas fundamental: o da filha com a mãe. Através desta predominância é conferida a importância, reconhecida tardiamente por Freud, da fase pré-ediariana, a da ligação exclusiva à mãe que, segundo o psicanalista, adquire uma maior significação para a rapariga do que para o rapaz⁶⁴⁷.

3.1.1. Uma educação para a aceitação social

Alda (mãe de Maina), Maria do Carmo (mãe de Maria das Dores e Elisa em *Casas Pardas*) e Amélia (mãe de Gita, no romance *A Árvore das Palavras*) trabalham indubitavelmente para um poder patriarcal, esculpindo filhas cujas imagens sejam perfeitamente adequadas aos valores considerados positivos pelo meio social em que se movem. Revoltadas contra o papel reaccionário das mães, ao serviço de um poder macho dominador, as “filhas” de Maria Velho da Costa e Teolinda Gersão, desenvolvem com as progenitoras um relacionamento conflituoso. Mimi/Mary/Maria das Dores, a personagem com vários nomes de *Casas Pardas*, ao suprimir/economizar o conflito, anuncia um destino trágico submetido à vontade-molde da mãe, sem direito à emergência da sua diferença, faltando ao confronto com a sua “igual” do qual poderia emergir a sua identidade. Nos seguintes trechos, citados a título de mote ilustrador do conteúdo do presente capítulo vislumbra-se o projecto do destino de Maina arquitectado por sua mãe (*de pensar vacilante, lento e inacabado*) semelhante ao que é desejado por Amélia para a sua filha Gita ou considerado conveniente por Maria do Carmo para Mimi:

⁶⁴⁷ Cf. nota 772, p. 419.

Vacilante e pensado com vagar, em meio de muitas outras linhas de pensar inacabado, o dever de que as que lhe nascessem fêmeas fossem senhoras a ajeitar, a mãe diminuiu-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)

Já agora poderei também falar da roupa que Amélia me manda vestir para sair contigo: sapatos de verniz com peúgas brancas e um laço igual ao vestido na cabeça.

Devo estar tal e qual como vem no figurino, mas sinto-me um cão amestrado. (...) Odeio os vestidos de tobralco, de seda, os boleros e as blusas de renda, as saias de percal, que não deixam os movimentos livres e me fazem sentir um manequim com fitas e folhos pendurados, uma boneca de celulóide, de cabelo aos caracóis e olhos de vidro, parada na vitrine e morta como ela está morta. (AP, 73)

as suas pernas de soquette de crochet cru que não chegavam ao chão, o embrulho da Bénard com o papel de bolas de gomos e meninas com arcos na praia com que a mãe a compensava de ser sage comme une image, (CP, 350)

Mimi, já arranjou as suas unhas? Que é que vai levar a casa dos Arouca?, a sua pele está péssima esta semana, tem posto o adstrigente? (CP, 360)

Nos trechos citados dos romances *A Árvore das Palavras* e *Casas Pardas*, as respectivas filhas Gita e Mimi, projectadas pelas mães, apresentam uma imagem muito semelhante à “boneca” do pós-guerra (anos 40 e 50) respectivamente, na ex-colónia e na capital da metrópole. Curiosamente, nas seguintes citações de carácter autobiográfico, pode-se ler na primeira, a interpretação de Maria Velho da Costa de uma fotografia em que se vê pela mão da mãe em plena baixa Lisboa com a idade de dois anos e, na segunda, a imagem contrastiva da irmã da Autora, sendo em ambas detectável o desejo da progenitora relativamente à imagem ideal da filha, muito próxima das projectadas nos romances. A saída à baixa em *Casas Pardas* e n’*O Livro do Meio* surge como um momento de prazer para as meninas:

A Mãe olha-me e o semblante é frio, (...) Parece inquieta. Estou já suja? Irei sujar-me? Que gosto lhe daria levar pela mão uma criança quase esquelética, cara de fuinha, com duas pernas de aranhão branco a rematar? Mas eu adorava a Baixa. Era a Feira, o bulício, o cheiro das lojas e das velas das grandes igrejas, o lanche fora, com o meio da torrada do pão de forma só para mim. (LM, 192-193)

Minha irmã T. Era morena, pequena, mignone e usava duas tranças pretas. Uma criança muito satisfatória para exhibir na Baixa. Pretty, mignone, anafadinha. (LM, 195)

• *Maternal Thinking*

Nas obras de Maria Velho da Costa e Teolinda Gersão, as “mães” praticam uma educação para a aceitação social que as filhas não suportam, levando-as a procurar modelos identitários em figuras femininas que não tenham qualquer aspiração a um reconhecimento

social regido pela aparência, mas que dêem prioridade a uma integridade interior, como o manifestam Hortelinda (a *rosa velha* de Maina), Casimira (a empregada de Hortense em *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*), Elvira, Rosa (estas últimas personagens de *Casas Pardas*) e Lóia (ama de Gita n'*A Árvore das Palavras*). O conflito entre mães e filhas resultará, em parte, de um requisito necessário a uma certa forma de pensar das progenitoras, que Sara Ruddick denomina *Maternal thinking* e descreve:

“Maternal practice is governed by (at least) three interests in satisfying these demands for preservation, growth, and acceptability. (...) Mothers will vary enormously, individually and socially, in the traits and lives that they will appreciate in their children. However, a mother typically takes as the criterion of her success the production of a young adult acceptable to her group.”⁶⁴⁸

O sucesso da função maternal, baseado no critério da aceitação social, assenta nos princípios de aparência e de inautenticidade⁶⁴⁹ – “ser e fazer como...” (“to Being as Such”) – que conduzem frequentemente à perdição de mãe e filha, verifique-se o caso de Maria do Carmo (que morre de remorsos) e de Maria das Dores (que se suicida). É contra esta forma de pensar que filhas como Hortense, Gita, Maina e Elisa se manifestam, procurando outras mulheres como modelo de identificação. Face à ausência de um modelo feminino que lhe convenha, Elisa identifica-se com o pai, António que, de forma semelhante a Laureano (pai de Gita), assume paradoxalmente um papel muito menos patriarcal do que o exercido pela esposa Maria do Carmo.

O grande conflito de Maina com a mãe e a conseqüente substituição desse modelo pela cumplicidade e amor da ama, prende-se directamente com a revolta contra um “poder maternal” ao serviço do patriarcado, ao serviço de uma lei que, por sua vez, oprime tanto mãe como filha. É esta sujeição da mãe ao patriarcado, esta impossibilidade de identificação com a figura maternal subordinada à lei do Pai, que Maina não suporta e grita sem palavras, uma vez que (ditas) estas confirmariam ainda o falocentrismo contra o qual ela se

⁶⁴⁸ Sara Ruddick, “Maternal thinking”, in *Feminist Studies*. Vol. 6, No 2, Summer, 1980, p. 349.

⁶⁴⁹ Sara Ruddick esclarece-nos sobre este conceito nos seguintes termos: “By «inauthenticity» I designate a double willingness – first a willingness to *travailler pour l’armée*, to accept the uses to which others will put one’s children; second a willingness to remain blind to the implications of those uses for the actual lives of women and children. Maternal thought embodies inauthenticity by taking on the values of the dominant culture. (...) «inauthenticity» is a mostly nonconscious response to Being as Such. Only this attitude is (...) a subordinate’s reaction to a social reality essentially characterized by the domination and subordination of persons. Inauthenticity constructs and then assumes a world in which one’s own values don’t count.” *Ibidem*, p. 354.

manifesta. Maina não suporta o poder da mãe, na medida em que este se encontra ao serviço do poder falocrático.

São mães como Alda que inspiram o ódio e desprezo das filhas, tal como demonstra Maina que não tolera a inércia exalada do corpo mole e brando da mãe face à condição feminina a que se sujeita, ao representar um papel inaceitável para a filha. Adrienne Rich afirma a este propósito:

“Nombre de filles nourrissent une colère à l’égard de leurs mères parce qu’elles ont trop volontiers et trop passivement accepté « tout ce qui arrive », que la mère joue le rôle de victime non seulement humiliée, mais encore mutile la fille qui l’observe, en essayant de découvrir les indices qui lui signaleront ce que c’est qu’être une femme.”⁶⁵⁰

O pressuposto freudiano do complexo de castração feminina poderá iluminar o ódio de Maina pela mãe, permitindo a interpretação de tal complexo como uma metáfora do intenso sofrimento de despossessão e (consequente) frustração experimentado pelas mulheres enquanto seres sociais. O pressuposto freudiano do desejo feminino de possessão do pénis é aceitável, na medida em que este órgão simboliza a pessoa que detém o poder simbolizando, por conseguinte, o desejo de poder daquele que deste é privado, a mulher⁶⁵¹. É neste sentido que Maina odeia a mãe, porque castrada de poder ou de uma força combativa (que contrariamente, Hortelinda parece exalar). Este ódio acentua-se quando a mãe oprime a atitude reivindicativa da filha (revelando-se por sua vez castradora), manifesta no comportamento dito masculino, irreverente e rebelde que se exprime na execução do gesto – o popular manguito – cujo braço erguido e respectivo punho fechado afirmam um *phalus* simbólico da detenção de poder.

De acordo com a opinião depreciativa da Autora sobre a sua personagem que, dotada de todas as condições para lutar pela emancipação da condição feminina, prefere um

⁶⁵⁰ Adrienne Rich, *Naître d’une femme : la maternité en tant qu’expérience et institution*. Paris, Editions Denöel/Gonthier, 1980, p. 241.

⁶⁵¹ A este propósito é elucidativo o discurso de Clara Thompson sobre o desejo feminino de pénis citado por Adrienne Rich: “le pénis est le signe de la personne dotée de pouvoir au sein d’une organisation compétitive particulière, dans cette culture, celle entre homme et femme... Ainsi, l’attitude baptisée envie de pénis, est semblable à l’attitude de tout groupe déshérité à l’égard de ceux qui détiennent une puissance.” Clara Thompson, «‘Penis Envy’ in Women», in Jean Baker Miller, ed. *Psychoanalysis and Women*, Baltimore, Ed. Penguin, 1973, cit. por Adrienne Rich, *Naître d’une femme : la maternité en tant qu’expérience et institution*, op. cit., p. 242. E Adrienne Rich acrescenta: “Tout comme Horney, Clara Thompson et Frieda Fromm-Reichmann insistèrent sur le fait que si la petite fille aspire tant soit peu à la possession d’un pénis, c’est uniquement parce qu’elle perçoit que privilège et faveur sont accordés aux êtres nantis de ce seul trait distinctif !”, *Ibidem*, p. 195.

mutismo estéril⁶⁵², parece ser mais fácil para Maina adoptar uma atitude “matrofóbica”⁶⁵³, do que combater/enfrentar o verdadeiro mal, as causas dessa fobia. Por outras palavras, parece ser mais cómodo odiar a mãe, do que indagar a possibilidade de desempenhar/adoptar uma atitude verdadeiramente política (de acção social) que combata as condições de passividade em que muitas mães, como a sua, se encontram. A agressividade de Maina em relação à mãe, de cariz matrofóbico, pode ser explicada pela ambiguidade dessa figura poderosa e simultaneamente subordinada e sem poder, que é a mãe. O contributo de Sara Ruddick para o esclarecimento da causa do que designa por “matriphobia”, no seu artigo “Maternal thinking”, pode ajudar a elucidar a agressividade que Maina nutre pela mãe. Para Sara Ruddick a causa da matrofobia, tão difundida nas sociedades patriarcais e manifestamente sentida por Maina, é verbalizada/clarificada/explicitada nos seguintes termos:

“Children confront and rely upon a powerful maternal presence only to watch her become the powerless woman in front of the father, the teacher, the doctor, the judge, the landlord – the world. A child’s rageful disappointment in its powerless mother, combined with resentment and fear of her powerful will, (...) The conjunction of maternal power and powerlessness makes maternal practices oppressive to mothers and children alike.”⁶⁵⁴

Maina não pode reconhecer como modelo a seguir aquela que a prepara para um papel desvalorizante, aquela que veiculando os preceitos do patriarcado se torna seu próprio carrasco bem como o da filha. Como já foi referido, o único objectivo de Maina é continuar sem dono, rejeitando a concepção da família da sociedade patriarcal na qual o homem é proprietário da mulher e das crianças. A propósito desta concepção da sociedade patriarcal, Luce Irigaray sublinha: “Ne pas le reconnaître c’est refuser toute détermination historique. De même objecter le «pouvoir de la mère», alors qu’il n’a lieu qu’«à l’intérieur» d’un système organisé par les hommes.”⁶⁵⁵

⁶⁵² Cf. entrevista concedida a Luísa Costa Gomes, já citada, p. 320.

⁶⁵³ O termo matrofobia, tal como terá sido empregue pelo poeta Lynn Sukenick no artigo “Feeling and Reason in Doris Leasing’s Fiction”, (*Contemporary Literature* 14, 4 (1973), p. 519), não significa o medo da mãe, ou da maternidade, mas o medo de nos tornarmos como a nossa mãe. E Adrienne Rich, a propósito deste sentimento partilhado por muitas filhas e também sentido por Maina ou por Elisa esclarece-o da seguinte forma: “Il est beaucoup plus facile de détester et de rejeter carrément une mère que de se soucier, au-delà d’elle, des forces qui la régissent. Mais que la haine pour la mère en arrive à ce degré de matrophobie, cela peut signaler un grave principe fondamental : la terreur, si l’on cesse de veiller à s’identifier à elle complètement.” Adrienne Rich, *op. cit.*, p. 233.

⁶⁵⁴ Sara Ruddick, *op. cit.*, p. 343.

⁶⁵⁵ Luce Irigaray, *Ce sexe qui n’en est pas un*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1977, p. 140.

A histeria e o mutismo de Maina podem ser interpretados como sintomas de uma outra/nova linguagem emergente, nos termos sugeridos por Luce Irigaray: “Il fallait donc recourir à d’autres langages (...) et même accepter la condition du silence, de l’aphasie comme symptôme – historico-hystérique, hystérico-historique –, pour que quelque chose du féminin comme limite du philosophique puisse enfin s’entendre.”⁶⁵⁶

Face a tal inoperância do modelo maternal, nas obras destas Autoras são várias as relações filiais em que a figura da mãe é quase sempre substituída pela da ama ou da empregada. Em *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*, a imagem da empregada Casimira, que decide partir e abandonar a casa paterna, é muito mais importante para Hortense do que a da mãe, sem nome, cuja acção no romance se reduz a adoecer e temer a partida de Casimira. Também Alda é nomeada apenas uma vez em *Maina Mendes*. Em contrapartida, inundada por um egocentrismo que lhe dificulta o exercício da maternidade, Amélia nunca merece o vocativo ou a simples denominação de mãe.

Também em *Casas Pardas*, Maria do Carmo, mãe de Mary e Elisa, personagem bem presente, desenvolve um relacionamento distante com as filhas, delegando na empregada Rosa os cuidados e o amor pela primogénita, Mimi. A morte desta empregada provocará na menina uma mágoa (inconsciente) inultrapassável. Maria do Carmo não só delega o amor, como exerce uma função maternal limitada ao ensinamento das regras do bom comportamento, sendo regida pela preocupação da aceitação social considerada por Sara Ruddick como o, já referido, terceiro interesse que governa a prática maternal, para além das preocupações primárias de preservação da criança e de consequente manutenção do crescimento. Sara Ruddick defende que tal interesse deveria ser esquecido e evitado, na medida em que serve apenas a necessidade de **reconhecimento social** da mãe, em nada contribuindo para o desenvolvimento/desabrochamento da criança.

Mais dominada pelo conflito do que pela indiferença, numa situação de carência profunda, que se traduz numa grande necessidade de reconhecimento, Amélia preocupa-se com a aceitação social da filha, procurando através desta a sua própria realização. A ineficácia desta sua projecção, provoca-lhe um sentimento de frustração acentuado que agudiza a dificuldade de relacionamento entre ambas. Maria do Carmo, usufruindo sem

⁶⁵⁶ *Ibidem*, p. 146.

qualquer esforço do aspecto físico tão ansiado por Amélia, cabelos e olhos claros e do reconhecimento social resultante da alta burguesia de que é oriunda, reforçado pelo casamento com um descendente de uma aristocracia agrária (CP, 362)⁶⁵⁷, não cobra desesperadamente às filhas a sua realização pessoal. Amélia tem o amor de Laureano, no entanto, este não lhe chega porque carece precisamente do estatuto que António proporciona a Maria do Carmo. A frustração acumulada de Amélia leva-a a sonhar com uma outra vida, de estatuto social claramente mais elevado, o que lhe permite comprazer-se num devaneio romanesco. Esta personagem encarnará, a corpo inteiro, um comportamento perfeitamente adequado à noção de Bovarismo. Este termo, inspirado na mais célebre personagem de Flaubert, baseia-se numa certa interpretação de Emma Bovary apresentada por Jules Gaultier no seu ensaio intitulado *Le Bovarysme. La psychologie dans l'œuvre de Flaubert* (1982), e desenvolvido na obra posterior publicada, em 1902, com o mesmo título *Le Bovarysme* e subtítulo *Essai sur le pouvoir d'imaginer*. O que retemos desta noção, por nos interessar como possível chave de leitura da personagem de Amélia, baseia-se no primeiro capítulo: “Le Bovarysme chez les personnages de Flaubert”, da primeira parte, “Pathologie du Bovarysme” de *Le Bovarysme* (1902):

“(…) les personnages de Flaubert sont marqués (...) d'une faculté essentielle. Cette faculté est le pouvoir départi à l'homme de se concevoir autre qu'il n'est. C'est elle que, du nom de l'une des principales héroïnes de Flaubert, on a nommé le Bovarysme. (...) Une défaillance de personnalité, tel est le fait initial qui détermine tous les personnages de Flaubert à se concevoir autre qu'ils ne sont. (...) cette défaillance de la personnalité est toujours accompagnée chez eux d'une impuissance, et, s'ils se conçoivent autres qu'ils ne sont, ils ne parviennent point à s'égalier au modèle qu'ils se sont proposé. (...) Pour aider à cette duperie, ils imitent du personnage qu'ils ont résolu d'être tout ce qu'il est possible d'imiter, tout l'extérieur, toute l'apparence (...), cette imitation est à vrai dire, une parodie.”⁶⁵⁸

Tal será a solução de índole ilusória encontrada por Amélia no romance *A Árvore das Palavras* para combater a sua profunda insatisfação, consumada na invenção de uma outra

⁶⁵⁷ A diferente proveniência social de António e Maria do Carmo lembra ainda a dos progenitores da Autora, várias vezes referida n' *O Livro do Meio*. São frequentes, na obra de Maria Velho da Costa, as referências às origens alentejanas. Em *Maina Mendes*, é no Alentejo que Matilde vai ao baile de debutantes, em *Casas Pardas* é a herança de sobreiros que António joga e arruina, sendo na herdade que Mimi vive a sua infância feliz com Rosa; em *Lucialima* é também descrito um baile de debutantes no Alentejo; o título *O amante do Crato* evoca ainda, como já foi referido, a terra da família materna da Autora e, não será por acaso, que Maria Velho da Costa com 3 anos é fotografada numa festa de Carnaval da Casa do Alentejo (LM, 30).

⁶⁵⁸ Jules Gaultier, *Le Bovarysme*. Suivi d'une étude de Per Buvik, *le Principe Bovaryque*. Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006, p. 10-11.

identidade, a de *Patrícia Hart: Uma mulher alta, loura. Estrangeira. Uma mulher bonita, rica, admirada. Patrícia Hart. (AP, 145)*

Apesar de, em Maria do Carmo, o devaneio ser menos evidente, ao cair no fatalismo de ter o genro por amante demonstra claramente uma tendência para a *rêverie*. O Bovarismo de Maria do Carmo e, sobretudo, o de Amélia, ao sublinhar essa necessidade de se sonharem outras, contribui profundamente para uma certa incapacidade de amarem as filhas, elementos bem concretos que as reenviam às respectivas realidades. A Amélia poder-se-iam aplicar as palavras que Jules Gaultier dedicou a Emma Bovary:

“La haine du réel (...) conséquence de son idéalisme exaspéré, exige en effet qu’elle nie, qu’elle ruine (...) tout ce qui est sorti du virtuel tout ce qui est *devenu*. Elle est la sœur de cette enfant, à qui Baudelaire dédia son poème des *Bienfaits de la lune* : « Tu aimeras... le lieu où tu ne seras pas, l’amant que tu ne connaîtras pas. » On voit en elle un principe d’insatiabilité, un principe de rupture de toute harmonie, de toute paix, de tout repos, (...) Ainsi la haine du réel se confond, chez Mme Bovary, au centre même de sa personnalité, avec le pouvoir de se concevoir autre qu’elle n’est, et les deux tendances sont si intimement unies que l’on ne saurait dire laquelle engendre l’autre.”⁶⁵⁹

O ódio do real, incapacidade do sujeito de se aceitar tal como é, característica de um bovarismo de inspiração idealista, é declaradamente sentido por Amélia: *A cidade enganara-a, e por isso ela a odiava tanto. Mas não fora a cidade a enganá-la sentiui, a vida, a vida a enganara. (AP, 107)*

O mal-estar das mães (por vezes inconsciente, já o vimos em Alda) é a causa provável da dificuldade na relação com os filhos e sobretudo com as filhas. É o caso de Amélia, (mãe de Gita), de Maina (mãe de Fernando), Maria do Carmo (mãe de Mimi e Zizi) e da mãe da narradora de *Os Anjos*⁶⁶⁰. Nas personagens de Teolinda Gersão, os comportamentos marginais como a mentira e megalomania de Amélia e a loucura da mãe de *Os Anjos*, resultam da frustração. Esta prende-se directamente com a causa amorosa, e da sua resolução ou adiamento depende o bom ou mau relacionamento com as respectivas filhas⁶⁶¹.

No universo de Maria Velho da Costa, a questão é mais obscura. No caso da mãe de Mariana Amélia (personagem de *Lucialima*), é um facto que o seu mau relacionamento com a filha decorre dos problemas do casal, no momento do seu nascimento. Mas no de Maria do

⁶⁵⁹ *Ibidem*, p. 19.

⁶⁶⁰ Teolinda Gersão, *Os Anjos*. Lisboa, Dom Quixote, 2000.

⁶⁶¹ A importância da função maternal para o bem estar das filhas narradoras é reconhecida n’*Os Anjos*, onde nunca se saberá o nome próprio daquela que é denominada mãe e negada n’*A Árvore das Palavras*, onde Amélia nunca será denominada como tal.

Carmo, amada pelo marido, como explicar a relação “incestuosa” com o genro? Na falta de amor pelo marido e no seu eventual casamento por interesse? Se o marido António se manifesta frequentemente triste (como Laureano) é porque a mulher não o ama. De facto, apesar da sua aparência solar e arrogante, Maria do Carmo encontra-se num vazio, incapaz de exercer a função maternal junto de suas filhas, pairando provavelmente num certo bovarismo ou apenas num vazio preenchido por actividades mundanas, como Duartina (mãe de Doroteia, anagrama e nome de pluma de Teodora em *Missa in Albis*), versões snobs de Regina (mãe-tia de Sara), a quem também se adivinham amantes (*MA*, 187). *Regina (...) passara a sair muito, a receber cavalheiros na sala de cabelo à refugiada, e a tratar a menina com segura e brusquidão (MA, 180).*

A vontade de viver uma outra vida de índole romanesca também parece manifestar-se na mãe da Autora, referida n’*O Livro do Meio*:

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 conflagrador ouvi-la tentar falar Francês), a Mãe gostava de luxo. Perfumes, jóias, sedas, peles, comida requintada. E de dançar e de sair. Mas, ou por memória infantil ou por carácter, não era esbanjadora, nem na casa, nem consigo própria. (LM, 156)

Tal senso económico também será identificado em Maria do Carmo, quando António denuncia o seu apurado sentido da propriedade e, em Regina, a mãe-tia de *Missa in Albis*, que é mais radicalmente acusada de ser forreta.

O mal-estar das mães (consciente ou inconsciente) como causa provável da dificuldade na relação com os filhos, parece ser o ponto comum mais evidente na obra das duas Autoras. Apesar de a histeria não ser nomeada no caso de Amélia, manifesta-se em certos comportamentos relativamente à filha, que lembram os de Emma Bovary, aliás como os de Regina, suposta mãe de Sara (*MA*, 177, 178, 48 e ss, 240, 241). Se é um facto que Maina se afasta de Emma Bovary, precisamente por recusar o “sonho romântico” ou a ideia romanesca do amor, não deixa de ter atitudes, como as derivas à beira-mar ou o encerramento no quarto com o filho e o revólver, que lhe forjam um carácter com traços comuns a uma certa histeria associada ao bovarismo.

Amélia não só parece incapaz de assegurar os dois primeiros interesses do *Maternal thinking* (preservação e crescimento), impossibilitada de amamentar Gita por lhe secar o leite, mas tal como Maria do Carmo (sobre a qual nada é dito a propósito de tal prática), apenas se investe no terceiro, de índole narcísica, uma vez que este lhe permitiria reconhecimento e realização social através da filha Gita: *do seu desejo de subir socialmente a um escalão mais alto, veio a ideia de me pôr na aula de ballet de Madame Solange Québec, frequentada pelas meninas elegantes da cidade (AP, 68)*. Ao apropriar-se do fracasso da filha, no espectáculo de fim de ano das aulas de ballet de Madame Solange Québec, como sendo o seu próprio, considerando-o consequente da má vontade da filha, Amélia corrobora o seu papel de vítima, quando assume o olhar de desprezo e exclusão que sente pousar sobre si:

Enquanto que a outra, a filha da outra, quase estragou a festa, mas, já que não se integra no meio delas e não entra na dança nem à força, é muito bem feito que ali esteja, caída por terra, com o pé inchado e negro, torcendo-se de dor, sozinha atrás da cortina. Diz Amélia, depois, sufocada de raiva, no táxi em que vamos para casa. (AP, 72)

A mãe que age de acordo com os princípios de manutenção/preservação e crescimento da criança está necessariamente em sintonia com a natureza. Ora, como foi analisado na primeira parte, a difícil relação de Amélia com a fulgurante natureza africana traduz-se necessariamente pela dificuldade em assegurar a sobrevivência da filha, mostrando-se incapaz de satisfazer a necessidade primária de alimentação (AP, 18), sendo incapaz de a amamentar. Este acto responde a dois requisitos *do maternal thinking*: o de manter e preservar o crescimento da criança, sendo assim a **amamentação** um motivo fundamental no romance *A Árvore das Palavras*, aquele que melhor exprime na obra da sua Autora a complexa relação entre mãe e filha.

No universo ficcional de Maria Velho da Costa, o motivo da amamentação é recorrente em vários romances, servindo para explorar os relacionamentos difíceis entre mães e filhas(os). Este motivo, presente desde os primeiros textos de Maria Velho da Costa indicia relacionamentos simbióticos complexos. No conto “Exílio Menor”⁶⁶² é salientada a

⁶⁶² Primeiro conto conhecido da Autora, escrito em 1962 e publicado em 1966, na colectânea intitulada *Lugar Comum*.

vergonha de um desmame tardio: *Deixei de mamar com mel. Ora aqui está uma coisa que nunca diria no Colégio. Tenho a certeza que me achavam ordinária* (LC, 11); vergonha que é reescrita em *Maina Mendes*⁶⁶³ e n’*O Livro do Meio: Aos dois anos ainda mamava e pedia por boca. A mãe escondia-se no quarto porque parecia mal.* (LM, 134) Verifica-se que as únicas mães que amamentam com prazer são as de filhos, Maina e Elvira. As memórias da experiência da amamentação de raparigas salientam, em *Lucialima* (190) e n’*O Livro do Meio*, sobretudo a dor: *Os primeiros meses eu mamava leite e sangue. Os mamilos gretaram e romperam, mas o médico achava que era melhor para a minha saúde. Chorava eu, nos intervalos e ela antes, durante e depois. Um sacrifício desde o início. (...) Um martírio. Gritos.* (LM, 134)

Poder-se-á ler no doloroso contacto físico íntimo entre mães e filhas ou na sua ausência, um sinal da dificuldade e ambiguidade gerada durante o período a que Margaret Mahler chama de “symbiose”⁶⁶⁴, correspondente aos primeiros seis ou sete meses de vida, período durante o qual a criança é completamente sensível e permeável aos estados psicológicos da mãe. Segundo Jane Flax, esta fase tende a ser vivida de forma mais conflituosa entre mães e filhas do que mães e filhos, pelo simples facto de as mães terem tendência a identificarem-se demais com as filhas⁶⁶⁵, perdendo a noção dos limites entre ambas, ao contrário do que acontece com os filhos. Uma identificação excessiva trará consequências nefastas para a fase posterior de separação e individuação da criança. Esta proximidade e identificação torna-se ainda mais conflituosa numa sociedade homofóbica, na qual uma “exagerada” e incestuosa proximidade física entre mães e filhas é manifestamente mais proibida e condenável do que entre mães e filhos. Tal dificuldade, apontada por Jane

⁶⁶³ Cf. § 1.2.2. “A feiticeira” • “O contra-poder da margem”, p. 246.

⁶⁶⁴ A criança comporta-se e funciona como se formasse com a mãe um sistema onipotente – uma unidade dual com uma fronteira interior comum. Cf. Margaret S. Mahler, Fred Pine e Anni Bergman, *Naissance psychologique de l’être humain : symbiose humaine et individuation*. Paris, Payot, 1980, p. 44.

⁶⁶⁵ “Mothers tend to identify more strongly with their girl babies. They do not seem to have as clear a sense of physical boundaries between themselves and their girl children as do mothers of boys. (...) Because women tend to identify more strongly with their girl children, more internal conflict is likely to be stimulated by their role as mother. Memories of unresolved wishes from their own infancy are more likely to be evoked. Women often admit that on motive for becoming a mother is to regain a sense of being mothered themselves. With girl children, the confusion over who is the child and who is the mother is intensified.” Jane Flax, “The Conflict between Nurture and Autonomy in Mother-Daughter Relationships and within Feminism”, in *Feminist Studies*. Vol. 4, n. 2, «Toward a Feminist Theory of Motherhood», Jun., 1978, p. 174.

Flax⁶⁶⁶, é corroborada pela importância da relação pré-edipiana para a criança de sexo feminino reconhecida por Freud:

“La phase de liaison exclusive à la mère, que l’on peut nommer précœdipienne, prétend donc chez la femme à une significativité bien plus grande que celle qui peut lui revenir chez l’homme. De nombreux phénomènes de la vie sexuelle féminine, qui auparavant n’étaient pas vraiment accessibles à la compréhension, trouvent leur pleine élucidation si on les ramène à cette phase.”⁶⁶⁷

O reconhecimento da importância da fase pré-edipiana para os elementos do sexo feminino poderá constituir uma explicação para a predominância do tema da filiação feminina (mais conflituosa do que a masculina) nas obras destas duas escritoras.

Se na obra de Teolinda Gersão, o já salientado nervosismo de Amélia, durante os primeiros meses de vida da sua filha Gita, se manifesta claramente pela sua incapacidade de produzir leite: *Amélia impaciente, tão impaciente que por completo o leite lhe seca, e a língua lhe seca, e toda ela se afia em magreza e pressa* (AP, 18), na obra de Maria Velho da Costa, são vários os exemplos de simbioses problemáticas e conflituosas entre o corpo da mãe e da filha, indícios da ambiguidade e dificuldade que minam as suas relações. A coincidência dos períodos menstruais da mãe com febres e outros sintomas próprios de sezões da filha é configurada em diferentes personagens. A mãe de Mariana-Amélia conta na primeira pessoa, em *Lucialima: Todos os meses, quando eu sangrava, fazias febres e estrebuchavas como se levada de sezões. Eu esperava no meu coração que te fosses, que agora ferravas-me o peito que não sarava e já lá iam quase dois anos* (Lucialima, 190), sendo de novo reescrita uma amamentação tardia e dolorosa, *criada a sangue como uma morcega*. (Lucialima, 190) Em *Missa in Albis*, o caso de Sara e Regina é narrado por uma empregada da casa: *Estava Sara ainda doente muitas vezes, todos os meses, acertando com as regras da mãe, o que Clotilde pasmava, pois era ela que levava os panos de atilho para o*

⁶⁶⁶ “Furthermore, although women may be very physically affectionate with their girl children, they may be unconsciously more conflicted about this closeness. In a homophobic society, incestuous wishes toward daughters are far more forbidden and shameful than toward sons. As adults, women must repress yearnings for physical closeness with other women so that once the mother’s body is lost through differentiation, it is supposed to be forever lost; but a boy can replace his mother with another female. (...) The mother is, after all, the first love object for the girl as well as the boy. All of us carry the memory of the experience of our mother’s body-her softness, smell comfort. These experiences have an erotic aspect. Girls must repress their desires for the mother as they transfer sexual allegiance to the father in their individuation process in our society. Without this transfer, there can be no patriarchy. Yet without this transfer, at the present time, there can be no female autonomy.” Jane Flax, *op. cit.*, p. 174 (...) 183.

⁶⁶⁷ Sigmund Freud, “De la sexualité féminine”, in *Œuvres Complètes : Psychanalyse*. Vol. XIX (1931-1936). Directeur scientifique Jean Laplanche. Paris, P.U.F., 1995, p. 15. (523)

balde a esconsas na pia das criadas. Vira até Regina arrepear-se, pedindo a Santa Ana que lhe secasse a madre antes do tempo. (MA, 178) A simultaneidade entre os sintomas menstruais da mãe e as febres da filha, associada à imagem recorrente de uma amamentação sanguínea (*morcega, vampírica*), é também sugerida n’*O Livro do Meio: Fosse pela riqueza da dieta, na verdade vampírica, eu pouco dormia e dei em ter febres altas e clinicamente inexplicáveis, no dizer dela [da mãe] todos os meses. Uma criança aluada na casa lunática. (LM, 134)*

Traços recorrentes nestas personagens meninas são o apego ambivalente às mães, entre choros e gritos, *eu já tinha o cânone operático da casa dos Gritos (LM, 135); Sara chorava muito. Chorava quase sempre, de noite e de dia, e tinham que se revezar para lhe pegar (MA, 176), a emissão culposa de urinas (CP, 409; MA, 180)* e uma dificuldade em comer denunciada pela mãe de Mariana Amélia: *Os teus irmãos viam-se medrar. Nada lhes estancava a fome. Tu não, Biqueira, eu comprava-te uma mioleira (Lucialima, 190), que lhe dava os mesmos pitéus que, em vão, eram preparados para Sara: Foi por então que começou a tortura da comida sólida. (...) Regina e Sara começaram a torturar-se: Sara ficava horas a mastigar uma bola de carne que depois cuspi (...) escorria para a pia restos de sopa, ovo mexido, mioleira (MA, 179-180).* A falta de apetite, sintoma de nervosismo, também se revela em *Mimi sempre a dar ralações com o fastio (CP, 249)⁶⁶⁸, em Maina, a debiqueira (MM, 32)* e é “confessada” pela Autora: *Eu não comia mais nada ou quase, e se aceitava vomitava de seguida. (LM, 134)* O relacionamento entre Regina e Sara é alimentado por uma ambiguidade de amor e ódio que se traduz na seguinte cena de descontrolo emotivo:

Sara (...) urinava-se pelas pernas abaixo até aos sapatos de presilha, (...) parecia à escuta do mijo. Regina gritava, implorava, tomava-se de furores que traziam a casa num alvoroço (...) Depois Regina começou a bater no rabo, nas mãos, a abanar Sara que ficava inerte como uma mona de trapos, desabalando depois ambas a chorar aperradas uma à outra naquela guerra apaixonada de vontades. (MA, 180)

Também Amélia, num magma de sentimentos ambíguos relativamente a Gita, não consegue deixar de lhe bater vertendo na filha toda a frustração acumulada, comportamento histérico, constante do bovarismo:

⁶⁶⁸ À exceção do tempo de felicidade com Rosa, quando comer era fácil: *E docilmente deixas-te despir a mastigar em paz a tua última bola gostosa (CP, 405).*

*Estúpida garota, estúpida garota –
a sua mão desce sobre mim e levanta-se, desce e levanta-se, como se nunca fosse parar,
por um momento não sinto nada a não ser o vazio e eu caindo num poço, as paredes
rodam (...)
Só mais tarde sentirei a dor e o medo, mas durante um longo momento não há mais
nada a não ser o vazio e os gritos de Amélia que não cessam.
E depois ela senta-se no chão e começa a chorar. (AP, 25-26)*

Confirmando a ambiguidade emergente nas suas relações com as filhas, Regina queixa-se do seu desamor: *Clotilde ouvia-a perguntar à menina. “Porque não me queres?,” como se pergunta a um amante que nos aborrece. E apertava-a, a menina a desfitá-la com aquele estar noutra parte que põem os gatos que não querem afagos. (MA, 177), e Amélia aponta o seu bode expiatório: *É por culpa de Lóia que ela não gosta de mim, diz Amélia. A minha filha, a minha própria filha. (AP, 47)**

Na obra de Maria Velho da Costa, as cenas de proximidade física entre mães e filhos, imagens de plenitude, particularmente as de amamentação verificadas entre Maina e Fernando, Elvira e Toninho são repletas de uma sensualidade que se coadunariam ao pressuposto freudiano, segundo o qual a relação menos ambivalente seria de facto aquela que flui entre mães e filhos-rapazes⁶⁶⁹. Na frase seguinte, é testemunhada uma felicidade na relação filial consequente da satisfação da mãe Elvira e que resulta da mudança operada na sua vida, objectivada na mudança de casa: *O meu peito é como um favo de mel a encher-se daquela casa, estou certa que se me adoçou o leite que o menino mais puxa e me subiu aos olhos a animação estremecida das estrelas que moram no céu. (CP, 434)* Maria Velho da Costa parece sublinhar num parágrafo do seu mais recente romance, *Myra*⁶⁷⁰, a natureza desse amor profundo que nutre a relação entre mãe e filho: *a paixão de amor, o lugar do nunca mais. Aquela que ata o olhar de mãe e filho, de amante e amante, e cada segundo da cisão desse liame é uma tortura, cada separação uma pequena morte.*⁶⁷¹ (*Myra*, 145)

⁶⁶⁹ Cf. Sigmund Freud, “Nouvelle suite des leçons d’introduction à la psychanalyse, XXXIII^e Leçon : La féminité”, in *Œuvres Complètes : Psychanalyse*. Vol. XIX (1931-1936). Directeur scientifique Jean Laplanche. Paris, P.U.F., 1995, p. 217. (141)

⁶⁷⁰ Maria Velho da Costa, *Myra*. Lisboa, Assírio e Alvim, 2008.

⁶⁷¹ Sobre um amor apaixonado pelos filhos também escreve Adrienne Rich: “Ayant mis au monde trois fils, (...) j’étais une mère tourmentée, impatiente, fatiguée, incohérente, que le traumatisme de la maternité avait ébranlée, mais je savais que j’aimais passionnément ces trois petits êtres.” Adrienne Rich, *op.cit.*, p. 190.

Adrienne Rich explica o seu desejo de um filho-homem, varão, como condição que lhe permitiria o nascimento de um novo eu, “mâle”, renascido daquele que teria sido abafado pelo meio patriarcal em que nasceu e cresceu:

“lorsque je fus enceinte pour la première fois, j’aspirais à avoir un fils. Etant enfant, au cours de nos jeux, «à personnages», j’avais une préférence marquée pour les rôles masculins (...) je m’identifiais plus volontiers aux hommes qu’aux femmes (...) Davantage de possibles me paraissaient s’offrir à eux. À vingt-cinq ans, je désirais donner naissance à un moi-même non né, celui que notre famille axée sur le père avait détruit en moi, ce quelqu’un d’indépendant, de volontaire de dynamique, d’original qu’il m’était arrivé de deviner en moi, (...) Si je désirais me donner naissance à moi-même, comme mâle, c’était parce que j’avais l’impression que les mâles héritaient de telles qualités par droit de genre! (...) je désirais aussi un fils afin de faire ce que ma mère n’avait pas fait : mettre au monde un enfant de sexe masculin. Je le désirais, comme pour une sorte de défi à l’égard de mon père qui n’avait pas engendré *que* des filles. Le hasard voulut que mon fils naquît le jour de l’anniversaire de mon père.”⁶⁷²

Perante a leitura das razões do desejo de um filho-homem de Adrienne Rich, lembramo-nos imediatamente de Maina, cuja reprodução do gesto do rapaz da rua pressupõe uma crença semelhante no privilégio inato do sexo masculino, levando, por conseguinte, a crer que o seu desejo de um filho varão se prende com a facilidade de realização facultada aos elementos do sexo masculino⁶⁷³. Talvez Maina imaginasse que os homens são menos habitados pela dúvida e pela ambivalência do que os elementos do sexo feminino, usufruindo “naturalmente” da autonomia e independência a que esta tanto aspirava, uma vez que a sua principal preocupação era continuar fiel a si própria, o que coincide com o sentido original do termo virgem⁶⁷⁴. Maina deseja ter um filho que, à partida, esteja liberto desse tipo de constrangimentos. Ao desejar um filho homem poderia, de certa forma, prolongar os princípios viris das suas *heranças outras*. O que aliás se confirma, quando lhe outorga uma educação de herói. Tal educação máscula, veiculada por Maina a seu filho, também se poderá eventualmente justificar pelo receio de o afastar da cultura patriarcal onde se encontram imersos, tendo por consequência uma inadaptação e marginalização do filho que o faria sofrer, tal como ela própria, as represálias patriarcais. Maina anseia pela vida exterior

⁶⁷² *Ibidem*, p. 189-190.

⁶⁷³ O que coincide com a razão do desejo materno de filho homem apontada por Jane Flax: “It is not only that the mother might value a son more, reflecting the higher social esteem enjoyed by men; but the mother, knowing the difficulties of being female in a man’s world, might also wish that for the daughter’s own sake, she could have been born male.” Jane Flax, *op. cit.*, p. 175.

⁶⁷⁴ “L’ancienne définition du mot «vierge» (celle qui est à elle-même) est obscurcie par des significations comme «non déflorée», ou hymen intact ou par le référence à la Mère Vierge catholique romaine, totalement définie par sa relation avec le Fils.” Adrienne Rich, *op. cit.*, p. 247.

(encarnada pelo miúdo da rua) que lhe surge como um horizonte de possibilidades inacessíveis, uma vez que estaria prometida à morte interior destinada às mulheres (encarnada pela sua mãe). Não que Maina deseje necessariamente um modelo de vida masculino, mas o que se manifesta indubitavelmente insuportável é a opressão do seu desejo, independentemente da forma que este assuma. Também Elvira, mãe de um rapaz, confirma apesar de não explicar, o contentamento pelo sexo de seu filho: *Terias gostado que o menino fosse uma filha? Que não, que não.* (CP, 104)

A tais desejos de filhos do sexo masculino, poder-se-ia ligar uma grelha de leitura freudiana segundo a qual o único meio que a mulher encontra para a cicatrização da sua ferida narcísica seria tornando-se mãe de um filho-homem:

“Que le facteur ancien du défaut de pénis n’ait toujours pas perdu sa force, cela se montre dans la réaction distincte de la mère à la naissance d’un fils ou d’une fille. Seul le rapport au fils apporte à la mère une satisfaction sans restriction; c’est en fin de compte, de toutes les relations humaines, la plus parfaite, celle qui est le plus exempte d’ambivalence. Sur le fils, la mère peut transférer l’ambition qu’elle a dû réprimer chez elle, attendre de lui la satisfaction de tout ce qui lui est resté de son complexe de masculinité.”⁶⁷⁵

Talvez seja esta a razão que leva Maina a desejar um filho, no entanto, como explicar a alegria que explode com o nascimento da neta? Acontecimento descrito pormenorizadamente, em contraponto ao de seu filho Fernando, omitido e apenas referido por Hortelinda no seu leito de morte. Poder-se-á especular que, uma vez satisfeito o “complexo de masculinidade” de Maina, a personagem segue os mesmos passos da evolução do pensamento feminista, passando da vontade de usufruir dos direitos do outro sexo, o masculino, ao prazer da reivindicação da diferença do seu, o feminino. De uma geração posterior, Elisa não precisa de passar pela experiência de um filho homem para realizar, utilizando a terminologia freudiana, o seu complexo de masculinidade, basta-lhe escrever.

Elvira, da mesma linhagem de mulheres do povo que Hortelinda ou Sara (empregada de Maria do Carmo que a acompanha da casa de seus pais e que é, por sua vez, mãe de um filho ilegítimo, emigrado em França), educa o seu filho nos moldes em que Maina cria

⁶⁷⁵ Sigmund Freud, “Nouvelle suite des leçons d’introduction à la psychanalyse, XXXIII^e Leçon : La féminité”, *op.cit.*, p. 217. (141) Luce Irigaray faz a seguinte leitura de Freud: “Devenue mère d’un fils, la femme pourra «reporter sur son fils tout l’orgueil qu’il ne lui a pas été permis d’avoir elle-même», et, le manque de pénis n’ayant rien perdu de sa puissance de motivation, «seuls les rapports de mère à fils sont capables de donner à la mère une plénitude de satisfaction car, de toutes les relations humaines, ce sont les plus parfaites et les plus dénuées d’ambivalence».” Luce Irigaray, *Ce Sexe qui n’en est pas un*, *op.cit.*, p. 42.

Fernando (sob influência de Hortelinda), desde o amamentar até ao roer das unhas, sendo a última prática, um meio de promover um ser de palavra⁶⁷⁶:

Tens que lhas cortar, ao menino inda é com os dentes, enquanto ela [D. Marieta] to segura ao colo sem jeito, (CP, 172)
(...) pensavas com o menino ao colo enquanto uma a uma lhe roías as unhas moles, fechada no quarto, Credo, Elvirazinha, que porcaria, há umas tesourinhas para os bebês. Não lhe querias cortar a fala. (CP, 330)

Na medida em que a grande preocupação de Amélia, relativamente à educação de Gita, será a que se liga ao aspecto social, o seu modelo opõe-se radicalmente ao do seu duplo, Lóia, a mãe de leite querida de sua filha, sendo, por conseguinte, mãe de sangue e respectivo modelo rejeitados pela menina. O grande contraste entre Amélia (a mãe) e Lóia (a ama) reside na falta de humildade da primeira na sua vã tentativa de dominar a natureza e todas as suas ameaças, o que resulta num sentimento de fracasso e frustração permanente. A dificuldade de Amélia em aceitar a natureza “selvagem” africana, indomável, reside na sua falta de humildade em reconhecer a sua incapacidade de tudo controlar, o que, por conseguinte, lhe dificulta a tarefa de reconhecer a filha como um “outro” livre e indomável. A humildade revela-se assim como uma virtude fundamental face à consciencialização dos limites da acção humana e da imprevisibilidade das consequências dessa mesma acção. Tal consciência revelar-se-á fundamental para o exercício de uma maternidade positiva. Em contrapartida, Lóia é dotada dessa humildade que a faz aceitar a natureza tal como é, permitindo-lhe o confronto pacífico com o imponderável de que é exemplo a crueldade da morte de dois filhos (AP, 31). Tal humildade⁶⁷⁷ é interiorizada por Hortense no fim da sua provação, permitindo-lhe de novo ter esperança na vida e ultrapassar o luto de seu filho Pedro. A humildade de Hortense face à incapacidade de controlar, prever e vigiar todos os eventuais perigos que podem ameaçar um filho é tornada consciente, no fim do romance:

⁶⁷⁶ Cf. § 1.2.2. “A feiticeira” • “Restabelecimento do poder central”, p. 249.

⁶⁷⁷ Este sentimento de humildade nada tem de subordinado, mas resulta da sabedoria daquele que não se enclausura no seu reduzido ego, de acordo com as palavras esclarecedoras de Sara Ruddick: “Humility which emerges from maternal practices accepts not only the facts of damage and death, but also the facts of independent and uncontrollable, developing and increasingly separate existences of the lives it seeks to preserve. Humility is not a peculiar habit of self-effacement, rather like having an inaudible voice, it is selfless respect for reality and one of the most difficult and central of virtues. (...) Because in the dominant society «humility» and «cheerfulness» name virtues of subordinates, and because these virtues have in fact developed in conditions of subordination, it is difficult to credit them, easy to confuse them with the self-effacement and cheery denial which are their degenerative forms.” Sara Ruddick, *op. cit.*, p. 351-352.

Tão falível, uma mãe, pode sempre proteger tão pouco, é tão breve a ilusão de poder estar lá, envolvente, invisível, de um e de outro lado do sono, uma presença contínua, ao alcance da mão, da voz, do choro, é sempre para lá de mim que começa o mundo, a vida que terás de enfrentar sozinho, (...)
(uma mãe não pode dormir nunca, se adormecer as crianças abrem frascos de veneno, caem das varandas, saltam das janelas, uma mãe não pode dormir nunca e tem de ser invulnerável à morte) (PMMF, 143-144)

A morte de um filho é a prova cruel da vanidade da crença no poder maternal. No universo ficcional de Teolinda Gersão, este tema é frequentemente abordado através de casos de mães que perdem os filhos sendo retratada a angústia do sentimento de impotência face ao imponderável, assim mostrada no diário ficcional, *Os Guarda-Chuvas Cintilantes*:

O desespero de não poder controlar o acaso, (...) A fatalidade que cai na casa ao lado e, só por mero caso, por uma distância diminuta não cai no telhado da casa onde moramos. Ou cai sobre o telhado da casa onde iremos habitar, mas antes de chegarmos, e por isso não terá nada a ver connosco e escapamos. Desta vez. (GC, 21)

No entanto, o medo da fatalidade e de nada se poder contra o acaso, habita em permanência as personagens mães de Teolinda Gersão, como se pode ainda ler na obra referida: *Mas subsiste, apesar de todos os cuidados, o medo das janelas (...). O medo de as crianças desobedecerem e se debruçarem, atrás dela, na sua ausência, na sua presença mesmo, em qualquer minuto de distração (GC, 95).* Sobre o medo, vigilância e impotência das mães escreve também Marguerite Duras, graças ao que vê da janela da sua escrita:

“Quand l’étang est glacé, il y a des enfants qui viennent patiner et qui m’empêchent de travailler. Je les laisse faire, ces enfants. Je les surveille. Toutes les femmes qui ont eu des enfants surveillent ces enfants-là, désobéissants, fous, comme tous les enfants. Mais quelle peur, chaque fois, la pire. Et quel amour.”⁶⁷⁸

No romance *O Silêncio*⁶⁷⁹, é retratada uma mãe sem meios económicos, vítima de violência conjugal, obrigada a ter filhos e a deixá-los morrer: *pode deixar de ter filhos, dizem-lhe no hospital, há processos, mas o homem não quer porque recebe dinheiro por cada filho e pode gastá-lo em bebida, e como ela trabalha o dia inteiro bastará que ele só trabalhe alguns dias (O Silêncio, 94-95).* Em “Avó e neto contra vento e areia”, conto publicado na colectânea *A Mulher que Prendeu a Chuva e Outras Histórias*⁶⁸⁰, é sublinhada

⁶⁷⁸ Marguerite Duras, *Écrire*. Paris, Gallimard, 1993, p. 19.

⁶⁷⁹ Teolinda Gersão, *O Silêncio*. Lisboa, Edições «O Jornal», (1981), 1984.

⁶⁸⁰ Teolinda Gersão, *A Mulher que Prendeu a Chuva e Outras Histórias*. Lisboa, Sudoeste Editora, 2007.

a universalidade da sensação de impotência, face ao imponderável, independentemente da proveniência social das mães. A experiência de vida da protagonista, que enquanto avó é pela segunda vez mãe, não é suficiente para evitar um possível desfecho trágico de uma manhã que se anuncia perfeita na ida à praia com o seu neto. Face à perda dos seus óculos, o que a priva de visão, ao levantamento do vento e ao espinho que se enterra no pé do neto, a dificuldade de reencontrar o caminho de regresso a casa condu-la à memória traumática da perda de um filho:

A lembrança veio subitamente e ela não conseguia afastá-la. Sempre quisera esquecê-la, mas de repente ela voltava. Mesmo em sonhos. Uma criança ardendo em febre, e ela correndo com ela nos braços, através de um hospital labiríntico. E depois os dias passavam e ela perdia a criança.

Durante muito tempo, não soube onde estava, quando lhe vieram dizer que perdera a criança.

E agora estava outra vez perdida com uma criança nos braços.

Já tinha vivido algo assim. A vida era só vento e areia e ela arrastando-se, lutando em vão, contra o vento e a areia. (...)

Mas sentia-se perdida. O mundo era uma coisa sem direcções, e desfocado.

Já vivera isso antes. Uma longa extensão de areia, deserta. E ela tão desamparada como a criança que levava. Ambas perdidas, no vento e na areia. (MPC, 95-96)

Esta perda da razão face à perda mais cruel, a de um filho, encarnada por Hortense em *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo* é também evocada no romance *A Casa da Cabeça de Cavallo*: *A mãe enlouqueceu e todas as madrugadas o chamava abrindo a janela: Paulinho! Paulinho! Como se ele andasse lá fora entre os pássaros. (...) e de qualquer modo ele aí estava, entrando outra vez na sala a correr, como se fosse madrugada e alguém o tivesse chamado da janela. (CCC, 41)* Se no romance *A Casa da Cabeça do Cavallo*, os espíritos dos mortos continuam a habitar a casa da memória também no *Diário, Os Guarda-Chuvas Cintilantes*, as crianças mortas continuam a habitar as casas onde viveram, contando como no primeiro, a eventual história das suas mortes: *Mas há também, na casa ao lado, duas crianças mortas, diz Jovita varrendo a soleira. Moraram lá há muito tempo e ficaram, vagueiam pela casa sem saber que estão mortas, contam sempre a mesma história de um barco virado numa praia (GC, 19).*

A dor desesperada das mães nos hospitais é uma cena premente, descrita de forma exímia por Teolinda Gersão, desde a sua primeira obra, *O Silêncio* (94-95). Também Hortense, corre ao hospital com a sua nora (filha por afinidade) grávida que tenta o suicídio,

errando pelos corredores da espera e da dúvida sobre a salvação da “filha” e do neto. (PMFF, 146) Verifica-se a recorrência de uma extrema sensibilidade ao motivo da *mater dolorosa*⁶⁸¹ desde o primeiro romance de Teolinda Gersão (*O Silêncio*, 94-95) até à última colectânea de contos publicada. Paralelamente, na obra de Maria Velho da Costa, a imagem da Senhora das Dores com as sete espadas cravadas no peito é frequentemente evocada (CP, 177), estando implícita na colectânea de sete contos que tem por título *Dores*⁶⁸².

Relativamente às suas filhas, as personagens mães (Amélia, Maria do Carmo ou Alda) preocupam-se com questões de aceitabilidade social. Movidas por esse único interesse, tornam-se exemplos de inautenticidade para utilizar ainda a terminologia que Sara Ruddick adopta, a partir de Adrienne Rich. Por sua vez, esta considera como inautêntica a boa-vontade das mães em “travailler pour l’armée”. Esta expressão, utilizada em francês no texto de Rich, exprime a obstinação das mães em consolidarem os valores das sociedades patriarcais à custa de si mesmas e dos próprios filhos e filhas:

“*Vous travaillez pour l’armée, madame ? Des générations durant, nous avons lancé nos fils dans un quelconque combat : pas toujours aussi précis et aussi sanglant que ceux de Sparte ou de la Guerre civile. Donner naissance à un fils, ce fut un moyen, pour une femme, de laisser quelque « empreinte » d’elle, sur terre.*”⁶⁸³

Esta reflexão de Rich, inspiradora de Ruddick, aplica-se literalmente à relação entre mães e filhos, objectivamente presente em *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo* no consentimento de Hortense quanto ao embarque de Pedro para a defesa de um território ultramarino. Mesmo se esta mulher não se insere no grupo das que apenas existem através dos filhos, na medida em que dá voz a uma consciência revoltada, inconscientemente, ela compactua com o sacrifício daquele que deu à luz. Aliás, Hortense exemplifica a rejeição do critério da aceitabilidade, molde em que é educada. No trecho seguinte, são referidos os três princípios do *maternal thinking* (“preservation, growth [*num dia nasci, noutra dia cresci*] and acceptability [*um dia bastara para aprender todas as coisas...*]”)⁶⁸⁴, e a ineficácia do terceiro deles na educação de Hortense: *agora um dia bastava, um segundo bastava, para*

⁶⁸¹ Julia Kristeva, no seu artigo *Stabat Mater*, analisa as sucessivas interpretações que Maria, mãe de Cristo, figura fundamental da cultura judaico-cristã, foi sofrendo na história da civilização ocidental. Julia Kristeva, “Stabat Mater”, in *Histoires d’Amour*. Collection Folio/Essais, Paris, Éditions Denoël, 1983.

⁶⁸² Maria Velho da Costa e Teresa Dias Coelho, *Dores*. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1994.

⁶⁸³ Adrienne Rich, *op. cit.*, p. 190.

⁶⁸⁴ Cf. p. 337.

desaprender tudo isso. Esta personagem privilegia o critério de autenticidade em detrimento do da aceitabilidade social, superficial e nefasto para integridade individual:

dezoito anos de repente como um dia, num dia nasci, noutra dia cresci, e ao terceiro dia deixo os mortos para trás e vou-me embora, apenas vivera nessa casa um dia só (...) mas um dia bastava para aprender todas as coisas, segurar correctamente na faca, sentar-se direita na cadeira, fechar sem ruído as portas, escutar cortesmente o que diziam, mesmo que não dissessem coisa alguma, e agora um dia bastava, um segundo bastava, para desaprender tudo isso, soltaria o cabelo, bateria a porta, desceria de roldão a escada e iria embora, deixando para trás a recordação de si como uma casca vazia, porque tudo ali era opressivo e sufocante, viu olhando em volta, e todos estavam mentindo para manter a todo o custo uma ordem falsa (PMMF, 93)

Ao “pactuar”, adormecida (cansada de lutar contra essa *ordem falsa* que lhe levava o marido), com o sacrifício do filho, Hortense fá-lo cedendo a um sistema de valores com os quais não se identifica, sucumbindo ao conseqüente sentimento de culpabilidade.

uma revolta absurda por te deixar partir, deveria abraçar-te e não te deixar partir, abrigar-te da morte em meu corpo, (...) e toda esta fuga, distância, compostura, este poupar-te e poupar-me a todo o excesso me sufoca de repente, é uma traição como se eu te esquecesse e dormisse, (...) este ódio ao cais, às despedidas lancinantes, porque não gritar alto, assumir este cais e estas cenas, estão em nossa vida desde há séculos, este cais do desastre, esta amargura, é melhor assumi-lo até ao fundo e gritar como os outros de puro desespero, em vez de se iludir de falsa esperança, o que quer que aconteça é culpa minha, sou culpada deste navio e deste cais, porque nós preferimos culpar o destino, como se o destino existisse, e aqui estamos há séculos de pés e mãos atados, embarcando, partindo para fora de nós mesmos, no barco da loucura, (...) vieram de noite com mãos negras e levaram de mim um filho e eu não pude dar-lhe nenhum abrigo em meu corpo. (PMMF, 48)

Confrontada com o horror do sacrifício do filho, apela, numa ironia agressiva, a todas as mães para abandonarem essa alienação metaforizada no tricô, essa inautenticidade, essa subordinação à morte, sua e dos seus, esse consentimento da morte dos filhos e, por conseguinte, delas mesmas. Hortense grita às mães contra a passividade, contra a cumplicidade no sacrifício dos filhos em nome de um combate absurdo, incompreensível até para Deus, pilar da ideologia salazarista criticada que assim é destituído de sentido, uma vez privado de onisciência e onipotência. Ironicamente, o texto demonstra a contradição em que incorre um sistema ideológico-político, estruturado com base numa religião cujo segundo mandamento, “não matarás”, ignora.

Você parece ser uma mãe eficiente e vigilante, capaz de o proteger de uma morte absurda, até à morte em combate, porque essa claro que não é absurda, mas

profundamente repassada de sentido, contra essa nem sequer Deus tem poder algum, porque é a excepção óbvia do segundo mandamento (PMMF, 54)

O discurso de Hortense é constituído por directivas e imperativos que ironicamente pretendem exprimir o seu contrário:

Oh, mas por favor não se levante e não grite, (...) é evidente que é mais fácil ficar sentada a tricotar do que pensar alguma vez nessas coisas, é mesmo muito melhor que isso não aconteça, porque se alguma vez uma mulher pensasse poderia recusar ter um filho e nesse caso não teria pretexto algum para tricotar e como seria possível a uma mulher viver sem tricotar, é para que as mulheres não pensem que se protege tanto a sagrada instituição do tricô, mas é tempo de gritar a verdade de uma vez por todas, gritar que pactuamos contra os filhos porque nenhuma de nós disse: “não vá” e é inútil fingir que não se é culpada (PMMF, 55)

A instituição tricô também existe em Casas Pardas, na figura de Maria do Carmo (CP, 123), com a “virtude” de nela adormecer a capacidade de pensar. Uma fraca capacidade que a filha Maria Elisa detecta na sua escrita pouco legível⁶⁸⁵. A voz de Hortense (tal como a de Adrienne Rich) erige-se contra essas mulheres que aceitam passivamente a dor cruel de «pactuarem» com o sacrifício dos filhos, como se fosse um fatalismo inelutável, satisfazendo-se com o reconhecimento social visível na pensão de sangue, já para não falar nas medalhas, que são dadas ainda em alguns casos e se poderão expor, na sala de visitas, (PMMF, 55). O discurso de Hortense manifesta uma declarada revolta contra as mães que “trabalham para o exército”, criando filhos que irão morrer na defesa de valores que não são os delas e aceitando receber um mórbido consolo no reconhecimento social assumido pelas instituições absurdas que os conduziram à morte.

“*Travailler pour l’armée*” é literalmente uma prática maternal privilegiada, no relacionamento entre mães e filhos, que não deixa de se aplicar também às mães que educam as filhas para o desempenho de um papel que tem por objectivo “servir” os valores da pátria

⁶⁸⁵ *Numa família em que as mulheres não tinham tradição de letradas, nem sequer de legíveis,*

*Minha Boa Amiga
Maria do Amparo*

Daqui do Luso lhe enviamos, eu e as pequenas, as mais gratas lembranças. Se puder mande-me aquelas amostrazinhas do Grandella que me prometeu. Se puder também diga à costureira que guarde as toiles que eu gostei para a volta, daqui a uma semana. O tempo tem estado um pouco fresco.

*Muitas saudades a todos,
Sua sempre grata,*

Maria do Carmo, (CP, 154)

e da família sob a égide patriarcal, conduzindo-as a uma morte interior, como bem o exemplifica Mary que acaba por dar fim a essa não-identidade em que vive de forma insuportável. Maria do Carmo educa Mimi para a perda do que em si poderia existir de mais genuíno, em favor da adoção de uma série de preceitos estereotipados e desprovidos de sentido que a transformam numa mera boneca de cera (CP, 389) ou de louça: *Minha mana de tantos nomes, [Maria das Dores, Mary, Mimi] pouca história, guardada na caixa boneca de louça que se parte muito e pode infinitamente virar caco? Quero lá saber.* (CP, 294)

A feminilidade de Mary resulta de um “travailler pour l’armée” de sua mãe que a conduz à adoção de um modelo sem sentido que lhe será fatal. Assim, a feminilidade de Mary consiste num papel social por esta desempenhado (“em conformidade com os padrões sociais e sexuais tradicionalmente identificados como pertencendo à mulher”) inspirado no modelo da mãe, exemplo da imagem e valor atribuídos às mulheres (bonita, boa esposa, boa mãe e boa dona de casa), através de sistemas de representação masculinos. Mary perde-se nesta farsa do feminino, resumindo-se a uma máscara de beleza, cujo tempo expirou como o fragmento intitulado *PERSONA*⁶⁸⁶ (CP, 121) bem o exprime. Reduzida ao papel social de mulher bonita “irremediavelmente estúpida”, que lhe é atribuído pelos pais, Mary permite a fusão entre o “eu” e a máscara (papel representado socialmente), acabando esta por lhe ficar irremediavelmente colada. Os fragmentos intitulados: *PERSONA* (CP, 121), *MAQUILLAGE DO ROSTO* (CP, 124) *MAQUILLAGE DOS OLHOS* (CP, 124) e *MAQUILLAGE DA BOCA*, ilustram a feminilidade de Mary reduzida a um ideal de beleza física culturalmente dominante e, em última análise, definida pelos homens. De onde se justifica, nas *casas* desta personagem, a referência frequente a marcas de roupa sapatos e perfumes que alude a uma vasta indústria de moda, assente nesse conjunto de regras impostas à mulher para que esta possa ser reconhecida como “feminina”. As memórias de infância ocorrem-lhe durante o tempo de aplicação uma máscara de beleza de *massa espessa e verde cuja composição química decorre do Inefável Desconhecido que há.* (CP, 121) Essas memórias cristalizam na tristeza que resulta da categorização irreversível enunciada pelo pai: *A Mimi, coitada, não é*

⁶⁸⁶ Neste título, além de se ler a alusão literal à máscara, no sentido em que é utilizado no teatro grego clássico, também se lê a referência à noção de papel social e à definição de Jung: “Je désigne l’attitude externe, le caractère extérieur, du nom *persona* ; l’attitude interne est l’*anima*, l’*âme*.” Carl-Gustav Jung, *Types psychologiques*, *op.cit.*, p. 409.

de facto muito inteligente (CP, 123), e pela mãe: a Mimi é muitíssimo (...) bonita, sempre foi um pouco lenta e está numa idade péssima (CP 123).

De uma forma diferente de Maina, a histeria de Mary, além de ser sugerida pelo marido, *Ah minha querida, arranje um amante (...), mas poupe-me a histeria. (CP, 117)*, manifesta-se na paralisação em que esta se encontra, manietada por uma gestualidade que não lhe é própria, mas imposta por uma série de preceitos esvaziados de sentido, ao serviço da produção de uma imagem feminina superficial pronta para consumo. O único valor de Mary reconhecido pelos pais, criadas marido e amigos, prende-se com a sua beleza feminina, trabalhada segundo os padrões de bom gosto dos outros, mas, de facto, a sua feminilidade consiste no desempenho de um papel social interiorizado por via de um sistema de representações que lhe é absolutamente exterior. Sem sentido, como uma boneca que perdeu para sempre a sua unidade ou alma, Mary repete os gestos de maquilhagem do rosto, olhos e boca (CP, 124-126) que lhe são ditados por uma voz neutra, simbólica de um super-ego ao serviço de um desejo masculino que considera a mulher um objecto de consumo — o que Luce Irigaray sublinha do seguinte modo:

“Dans notre ordre social, les femmes sont «produites» utilisées, échangées par les hommes. Leur statut est celui des «marchandises». Comment cet objet d’usage et de transaction peut-il revendiquer un droit à la parole ? (...) «l’identité» lui est d’ailleurs imposée selon des modèles qui lui restent étrangers. L’infériorité sociale des femmes se renforce et se complique du fait que la femme n’a pas accès au langage, sinon par le recours à des systèmes de représentation «masculins» qui la désapproprient de son rapport à elle-même, et aux autres femmes.”⁶⁸⁷

Mary manifesta aspectos da instrumentalização e alienação da mulher, apontados por Luce Irigaray, ao assumir de modo flagrante o estatuto de “mercadoria”: *O Frederico casou comigo porque o pai tinha muito dinheiro e também porque achava a mãe como uma deusa foi o que ele me disse. (CP, 271)*⁶⁸⁸ A sua privação da linguagem é salientada na forma como as testemunhas, sobretudo as masculinas, reagem com desprezo no único momento em que ousa tomar a palavra, no fragmento intitulado *DISCURSO DE MARY (CP, 270-271)*. O marido, através do imperativo *não faça no chão*, não só a infantiliza como se esta não

⁶⁸⁷ Luce Irigaray, *Ce sexe qui n’en est pas un, op.cit*, p. 81.

⁶⁸⁸ Também Maina é tratada como objecto de negociação entre o pai, Álvaro Mendes, e seu futuro marido, Henrique, quando estes discutem a questão do dote: *Agora e já na conversa solene de teu dote e de teu pai (...) pousada a pena e fechada a porta para vós, por tua mão fechada. Pedir-te a ti (...) como se foras coisa, tu coisa sim (MM, 91).*

controlasse a defecação, como associa as suas palavras às fezes. O convidado corrobora a infantilização de Mary, sugerindo ao anfitrião que a mande para a cama, condenando-a desse modo ao silêncio e à exclusão:

MARY – Eu quero fazer um discurso.

FREDERICO – Faça, filha, faça, mas não faça no chão.

(...)

HOMEM CA II – Não acha que a Mary devia ir deitar-se, Frederico?

ELISA (aos berros) – Ela ainda agora se levantou, sua besta. (CP, 270-271)

A dificuldade de expressão e comunicação de Mary é manifestada através das queixas que faz a José Oom (CP, 220-221) e dos escassos e esquivos diálogos que mantém com aquela que a poderia ajudar a escapar à solidão, a sua irmã. Privada de interlocutor, ou melhor, do ímpeto de ser e se dizer de forma única e singular, Mary abandona-se ao álcool e à morte. Ela manifesta os sintomas de histeria apontados por Luce Irigaray, ostentando em carne viva o sofrimento daquela que não chega a dizer-se, uma vez que os pensamentos de Mary sobre a perda e dissolução da sua identidade nunca são verbalizados:

desde criança que há entre ti e o que te circunda uma venda, uma fossa de grande silêncio e cegueira eriçada de objectos, de gente desviada, e agora puseram-se todos a falar e a mover ao mesmo tempo, nesgas de frases, feições claríssimas, arestas residuais de gestos e tempos onde nunca espiaste, onde desviaste a vista soterrada no susto, (CP, 370)

A histeria de Mary manifesta-se através do seu desejo não revelado, na ausência de expressão do seu “eu” que acaba por se diluir. Luce Irigaray descreve os sintomas da histeria em termos que podemos reconhecer em Mary:

“Et le drame de l’hystérie, c’est qu’elle est schizée entre cette gestualité, ce désir paralysés et enfermés dans son corps, et un langage qu’elle a appris en famille, à l’école, dans la société, qui ne fait absolument pas de continuité, ni, bien sûr, métaphore, avec les «mouvements» de son désir. Il lui reste donc, à la fois, le mutisme et le mimétisme. Elle se tait et, en même temps, elle mime.”⁶⁸⁹

Calar e mimar é a prática existencial de Mary, o que a conduz ao suicídio. Imitando e reproduzindo a mímica maternal sem sentido, Mary torna-se uma caricatura: *É verdade, fui amante da sua mãe, isto é, mal ou bem foi a única mulher a quem amei. Casei-me com sua irmã porque se parecia com ela como uma boneca de cera se parece com o modelo vivo. (CP, 389)* Mary segue o exemplo da mãe, mas como a qualquer cópia falta-lhe a

⁶⁸⁹ Luce Irigaray, *Ce sexe qui n’en est pas un*, op. cit., p. 134.

autenticidade, detectada pela costureira, *Elle n'aura jamais votre port de tête, Madame, mais ce qu'elle vous ressemble* (CP, 352) e pela empregada Sara: *Bonita, bonita. Uma promessa de cera mal tirada da sua mãe, um espigo mal medrado ao pé daquela torre de marfim, é o que é, sempre chorinca, sempre pedincha, sempre a dar ralações com o fastio* (CP, 249). Todas as criadas sentem admiração por Maria do Carmo que negam a Maria das Dores, à exceção de Lídia, sua protegida. Na série de comparações entre a filha e a mãe, aquela que Frederico – marido da primeira e amante da segunda – profere no leito de morte da sua sogra é a mais cruel: *Cale-se Mary, você nunca há-de chegar aos calcanhares da sua mãe, Felizmente, mano. Que é que você quer dizer com isso, Elisa? Que a mãe pisava tão bem, tão bem, que nem via a quem* (CP, 219). Segundo a convicção do pai, falta raça a Mary, herdeira da linhagem da mãe: *Maria do Carmo, na sua família há apenas mulheres bonitas e, tirando você, chère, sem raça* (CP, 123).

A educação religiosa, infligida a várias personagens de Maria Velho da Costa por influência materna, réplica da experiência de semi-internato da Autora, verifica-se eficaz sobre Mimi, manifestando-se como um bom exemplo do “travailler pour l'armée” e inútil sobre Zizi, conduzindo a mãe a abandonar o investimento na sua educação, em consequência do ascendente do pai sobre esta filha, a mais nova: *Eu já desisti da educação dessa criança, António.* (CP, 156) A responsabilidade da escolha do estabelecimento de ensino frequentado pelas filhas é atribuída a Maria do Carmo pelo marido através do determinante possessivo que antecede a palavra colégio, significante do que se verifica ser uma instituição religiosa.

Eu sei, minha querida, é injusto, tu nunca mentes, Mas Zizi porque é que a menina não se calou também, pedir ajuda não é copiar, Cale-se Maria do Carmo, a pequena está no seu colégio e no da sua filha Mimi para aprender o desprezo, nada mais, (CP, 144)

Quarenta anos mais tarde n' *O Livro do Meio*, a voz que fala em nome da Autora reconhece ter sido educada para o desdém, esse outro sinónimo de desprezo, num estabelecimento de ensino religioso que bem poderia ser tomado como fonte de inspiração de todos aqueles reinventados nas obras de ficção da Autora: *Inadvertidamente, foram eles [os pais] 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.* (LM, 360)

A opinião de António sobre o colégio de freiras onde as filhas (Mary e Elisa) cumprem a escolaridade, poderá espelhar a da Autora que, apesar de ter frequentado o Colégio das Escravas do Sagrado Coração de Jesus, na Lapa, como semi-interna, diz rejeitar o catolicismo e assumir um anticlericalismo e republicanismo herdados da parte de seu pai⁶⁹⁰: *Pai, vai-me buscar hoje? Vou sim, mon petit, mas não entro, todo aquele cheiro a cera, a halitose de jejuns, a amoníaco de ceroulas por debaixo das saias, enjoa-me, Que disparate, António, as madres são limpiíssimas, Então é da alma, ma chère.* (CP, 147)

Paradoxalmente, a educação de António, pai de Mimi e Zizi, parece ser menos patriarcal do que a da mãe, que se manifesta mais aberta, como o demonstra o incentivo de Elisa a leituras consideradas inadequadas para a idade, assim como a liberdade sexual que lhe permite. A experiência da instituição religiosa vivida por Maria Velho da Costa, segundo a vontade de sua mãe de profunda devoção católica, transparece no conto “Exílio Menor”, publicado no primeiro livro da Autora, *Lugar-Comum*, no qual são relatadas as vivências de Lurdes e de outras raparigas como Eugénia e Luísa que reaparecerão desenvolvidas nas personagens de *Lucialima*, Maria Luísa (Iza) e Maria Eugénia. Em *Lucialima*, a experiência de internato é partilhada com uma terceira personagem, inexistente no referido conto, Judite Ackerman, de origem judia. Em *Maina Mendes* é referida a experiência do breve internato de Matilde. Mas também, em *Missa in Albis*, constitui matéria romanesca, a experiência das amigas Sara e Doroteia num *caríssimo estabelecimento de ensino em Lisboa, onde tudo era dissimulação ostentatória, o que dá mulheres lorpas ou talentos cénicos, tudo coisas muito úteis ao bom andamento dos possidentes* (MA, 172). Constata-se uma opinião que lembra ainda a que Maria Velho da Costa manifesta n’*O Livro do Meio*, relativamente aos jogos que se praticavam no recreio do Colégio das Escravas do Sagrado Coração de Jesus: *Eram jogos que tinham em si uma certa bruteza malvada, coisas de preparar senhoras, não para salinhas de estar, mas para montarias, o tennis, estâncias de sky, bailes de horas e horas, iates à vela nas baías do mundo.* (LM, 387)

⁶⁹⁰ M.V.C. – “O meu pai era anticlerical. Ia apenas à procissão da Nossa Senhora da Saúde como alguns militares. O meu anticlericalismo e republicanismo ferrenhos vêm de família. A minha mãe era católica e teve sempre uma ligação muito forte com a Igreja. (...) eu li *O Paraíso Perdido* do Milton aos dez anos quando na faculdade o davam em excertos. Este livro é o começo da minha rejeição do catolicismo, que só se confirmou aos dezasseis anos.” Cecília Barreira, *op. cit.*, p. 177 e 181.

Em *Missas in Albis*, adivinha-se o colégio de freiras sugerido pela narradora homodiegética, em duas referências, a primeira ao escapulário e fita de Filha de Maria, atribuída a *quem a merecera de zelo* (MA, 172) – detalhe também presente no primeiro conto de *Lugar Comum*, que se passa num colégio à Lapa (LC, 30) gerido por irmãs espanholas: *Filha mia, mas é preciso rezar muito pelo pai. Pedir à Mãe Imaculada. Há quanto tempo não merece a sua fita de Filha de Maria...* (LC, 40) – e a segunda, na “inevitável” alusão a S. Tarcísio, presente no trocadilho entre uma amiga que diz “Mata” e outra que em vez de esfolá, diz *esfólio*, lapso voluntário que remete para o significante espólio: “*Dizia ela, «Mata» e eu disse «o esfólio de São Tarcísio». Ríamos na capela em convulsões abafadas, o Santíssimo exposto.* (MA, 172). Tal santo, que se celebrizou por não ter abandonado o Santíssimo Sacramento até à morte, também surge no refeitório do colégio de *Casas Pardas*: *na grande sala de comer em silêncio sob os lambris de carvalho ruivo-mogno, sob as pedradas ímpias que abatiam para sempre São Tarcísio de túnica e sandálias trepadeiras com a sua Santíssima Carga Eucarística* (CP, 146). São Tarcísio é ainda referido no capítulo de *Lucialima*, dedicado à experiência colegial⁶⁹¹ de Maria Eugénia, Maria Luísa e Judite Ackerman: *Eu sei o que ela quer dizer, Madre, a morte pode ser ir para o Céu, como o São Tarcísio que mataram com pedras e ele não largou o Santíssimo.* (*Lucialima*, 53)

N’O *Livro do Meio*, Maria Velho da Costa refere vários episódios da sua passagem pelo Colégio das Escravas do Sagrado Coração de Jesus, que nomeia por antonomásia como *Palácio das Madres*, integrando-os nos dois últimos capítulos desta obra e aos quais já tinha feito alusão na pele das suas personagens em vários livros anteriores, nomeadamente, os que se passam a citar. Note-se, entre outros, os episódios do recreio com a constante referência ao baloiço e ao salto de corda ou o das casas de banho, presentes em “Exílio Menor” e *Lucialima*, também evocados no livro de tom confessional. Dos quais se salientam imagens sonoras e espaciais constantes como a da campainha, a da tábua e correntes do baloiço, as

⁶⁹¹ Neste colégio de *Lucialima*, também surge uma personagem de nome Maria das Dores que bem poderia ter transitado de *Casas Pardas*. Exemplo desta prática da Autora, que consiste em fazer transitar personagens de uns romances para os outros, é flagrante nos dois últimos, onde se assiste à aparição de Orlando em *Irene ou Contrato Social* e ao sucumbir do seu triste destino em *Myra*. Como exemplo de tal prática, também pode ser considerado o caso de Elisa, “menina bem” que acompanha Baltazar em noites de *Missas in Albis* podendo ser lida como a homónima de *Casas Pardas*, o que é sugerido ao leitor que queira considerar o adjectivo pardo e remetê-lo para o título do referido romance: *Elisa por fim estridente, o riso pardo, arranca o pulso da mão de Baltazar e diz que vai para casa.* (MA, 227)

árvores do recreio, a emoção do salto à corda, a humilhação do chapéu usado sob instruções da mãe, os resíduos de muco do nariz no azulejo branco das casas de banho.

A descrição do baloiço do jardim das freiras, mencionada pela primeira vez no conto “Exílio Menor”, manifestará traços muito semelhantes em *Lucialima* que se encontrarão ainda n’*O Livro do Meio*:

Lurdes ainda gostava dos baloiços. Aquele vácuo nas entranhas ao descer, a tentativa de tocar com os pés as mais altas ramadas das nespereiras em frente, os braços semi-abertos, as mãos enclavinadas nas correntes ferrugentas que sustentavam a pequena trave de madeira. (LC, 18)

Maria Eugénia ouve o ranger também ritmado do baloiço a que ela própria deu ímpeto com os rins e o impulso das pernas, primeiro em pé, (...) depois, já tomada altura deixando-se cair de nádegas na trave de madeira, bem segura às correntes de ferro que deixam nas mãos um pó avermelhado (...) Depois recomeça até à altura máxima, quando as correntes de ferro já mais que horizontais ao chão, começam a perder tensão e fazem estremecer o baloiço, quando os pés já tocam as mais altas pernas da nespereira em frente, quando a altura a que a cabeça sobe, superior ao suporte de ferro do baloiço sob as maiores palmeiras (Lucialima, 48-49)

Aprendi a dar balanço ao baloiço sozinha e ir pelos ares até às cadeias de ferro atingirem a horizontal e a tábua vir por aí abaixo a sacolejar. Também andávamos em pé na trave (LM, 386)

À actividade do salto à corda, Maria Velho da Costa dedica as três primeiras páginas do capítulo de *Lucialima* (47-50), que decorre nesse colégio que bem poderia ser aquele a que a Autora chama anos mais tarde de *Palácio das Madres*, uma vez que no referido romance, é também descrito como um *palacinho* (*Lucialima*, 48). E esta mesma actividade, praticada pela Autora de forma exímia, ao *fazer crescer o musculo cardíaco* pela resistência a que obriga, será designada por Maria Velho da Costa n’*O Livro do Meio*, como a metáfora perfeita da sua educação. (*LM*, 386-387)

Note-se nesta tendência da Autora para reescrever o mesmo em vários géneros: no conto, no romance e no romance epistolar (designação presente na capa d’*O Livro do Meio*), a constância e proximidade entre três memórias recorrentes, ligadas ao colégio de freiras: a do toque da campainha, do recreio e das casas de banho. A memória do som que ocupa o espaço em “Exílio Menor”: *A campainha tocava novamente. O som soluçante, diversamente intenso conforme as dependências de onde provinha (LC, 15)*, assume uma forma muito semelhante à sua descrição em *Lucialima*: *A campainha toca de novo, fazendo agora o som aproximar-se e ir ecoando por corredores (Lucialima, 54)* e n’*O Livro do Meio*, a frequência

do toque é ouvida na repetição dos “fins” que esta anuncia: *A campainha era uma sineta de cabo de madeira, que se ouvia por todo o edifício.(...) Tudo era pontuado pela campainha, fim de aula, fim de refeições, fim de recreios. (LM, 388)* A memória do *cheiro adocicado das casas de banho no intervalo (LC, 15)*, associado a esse mesmo espaço apresenta traços recorrentes como a censura das freiras, as folhas de papel e os *Cacanhos*, em *Lucialima*:

A freira dos lavabos dá-lhe três folhas de papel dobradas em dois. Eugenia pede mais duas, ao que a freira acede resmungando que há que ter cuidado, é desperdício. Eugenia fecha o trinco, (...) As paredes de azulejo branco estão cheias de filamentos secos de muco do nariz (...). (Lucialima, 55)

E n’*O Livro do Meio*:

As casas de banho enchiam-se, (...) com muita admoestação da hermanita das pias. (...) As paredes dos cubículos abertos em baixo eram forradas de azulejo branco e tinham sempre resíduos de mucos do nariz. Cacanhos. Qué asco, que vergüenza, niñas impuras. A freira estendia-nos as folhas de papel e esperava para ir limpar de novo as paredes. (LM, 388-389)

A humilhação provocada pelo uso discriminativo de chapéu, exigido pela mãe, num recreio onde ninguém o fazia, assim como a sua preocupação excessiva, de carácter ansioso, com a alimentação da filha, será confessada n’*O Livro do Meio* (347-348):

O chapéu na cabeça foi o meu funil dos loucos medievos. Deve haver uma memória colectiva junguiana da utilização de tal objecto – sinalizar quão cómicas são a demência e a exclusão. (...) A obrigação do chapéu, que me assinalou logo como caricata e alvo de chacota, era a vontade férrea da Mãe, estendida à distância até à minha cabeça. (...) O nome, o chapéu nos recreios, e a minha timidez chorinca, deram no goto às mais velhas. Toda a fraqueza será punida. (LM, 348)

Episódio semelhante que refere a obrigatoriedade do uso do chapéu, por vontade da mãe, já tinha sido escrito como marca de exclusão e humilhação, em 1962, no primeiro conto da Autora. Neste episódio, a protagonista adopta uma atitude reactiva que vinga uma outra preocupação opressiva da mãe, a da sua alimentação. Aliás, são várias, como já foi salientado, as personagens meninas na obra de Maria Velho da Costa, cujo fastio é sintoma de um relacionamento complexo e sofrido com as suas progenitoras:

Anos atrás, as suas coxas secas de menina magra haviam deslizado da trave e esta viera traioeira atingir-lhe a nuca. Valera-lhe à dor a humilhação, pois fora protegida pelo chapéu de feltro que a mãe insistia que usasse nos recreios. A memória do chapéu, da mãe, desprezou o último pedaço de pão e guardou o chocolate na algibeira (LC, 18)

Nesse primeiro conto, no qual a descrição da capela (LC, 25) é coincidente com a do Palácio das Madres à Lapa (LM, 349), será ainda tratada a questão da diferença social sentida pela protagonista, Lurdes – nesse colégio frequentado pelas filhas dos *possidentes* – *Mas jamais diria concretamente a grande dor de ver o pai vir buscá-la fardado* (LC, 13) e que também será assumida pela Autora, no livro revelador da sua infância: *Se era o meu pai que me vinha buscar no carro de serviço, (...) as Grandes não me poupavam, O pai dela é polícia.* (LM, 355) A descrição dos pais das outras, em “Exílio Menor”, assim como n’*O Livro do Meio*, adequa-se perfeitamente à personagem de António, pai de Mimi e Zizi, – que põe fim à vida despenhando-se de *Mercedes* (CP, 150) – enquanto que o pai de Lurdes, talvez possa ter sido inspirado no da Autora:

Os pais das outras eram senhores que guiavam muito (...) depressa (...) eram escandalosos, trocistas e indulgentes como se fossem os últimos e soubessem todas as coisas, (...) Nenhum era oficial. Margarida dizia a Lurdes, com aquele olhar rápido e atento à presa dos que ferem muito novos, que o pai desta era polícia. (LC, 13)

A acentuada estratificação social sentida, nesse microcosmos que é o colégio representante da sociedade de proveniência das suas alunas, é explicitada nas seguintes passagens, nas quais a Autora sublinha o carácter elitista e snob do estabelecimento de ensino frequentado:

Minha mãe, instruída pela peruas de Santos-o-Velho, sabia o que era do bom e do melhor: as Escravas do Sagrado Coração de Jesus. (LM, 346)
Especialistas em meninas das classes possidentes. (LM, 351)
Meninas vindas do Ramalhão de Sintra ou das Doroteias a dizer pamordedeuses perdiam a toada em dois dias. Que possidónia.
E assim a altíssima burguesia se diferenciava da menor. (LM, 376)
Algumas das Grandes iam sozinhas, a pé. Era ali mesmo ao lado, o palacete, a vivenda de luxo de três pisos, a residência diplomática, delas. (...) Minha mãe bem podia bramar, (...) 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)

Em várias entrevistas, Maria Velho da Costa, testemunha desta sua experiência nas “Escravas. *Como eram conhecidas no meio. Que não era o [seu]*” (LM, 354), onde saber o espanhol era um “must” para poderem “lidar” com as freiras que *Tinham vindo de Espanha durante o tempo dos rojos.* (LM, 354):

M.V.C – “Era um colégio de um elitismo e snobismo inacreditáveis, a clientela era de luxo, inclusive as duas irmãs do rei de Espanha foram lá educadas, assim como a filha tardia dos arquiducos de Áustria.”⁶⁹²

Uma dessas individualidades não deixa de estar presente no conto “Exílio Menor”: *Lurdes lembrou-se do patético desastre que era, à mesa, a Infanta de Espanha.* (LC, 30). Em *Casas Pardas*, as lembranças dos tempos do colégio adquirem também uma importância relevante para Elisa, ao surgirem de forma onírica, nas imagens do bibe usado por cima das saias e da *hermanita* da portaria, evocada na voz da lebre montada pela protagonista (à Lewis Carroll⁶⁹³, uma das indubitáveis referências da Autora) no sonho que fecha a sua última casa:

repara então que vai cavalgando por uma floresta musguenta e cheia de míscaros em cima da lebre vagarosa mas muito macia nas pernas por debaixo do bibe e das saias. Agarrando-se afectuosamente ao cachaço da lebre e mal tocando com os pés no chão suspira, Este continente tem uns mitos um bocado parvos. E a lebre responde num pincho suavíssimo, curiosamente com a mesma voz que a freira da portaria, Agarra-te bem que inda agora vamos a entrar. (CP, 400)

Se, na obra de Maria Velho da Costa, as personagens femininas de, forma geral, não encontram um modelo identitário nas mães, nem nas irmãs religiosas frequentemente responsáveis pela sua educação, em *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*, Áurea desempenha o papel da professora que de forma alguma poderá assumir a função de modelo de conduta da protagonista, dados os princípios reaccionários que a regem. A Hortense restar-lhe-á como única cúmplice possível, a empregada Casimira. A figura da mãe, ausente em *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*, é aí substituída por uma professora, Áurea, que exemplifica o espírito “travailler pour l’armée” no seu melhor, procedendo à tarefa de substituir o que de mais genuíno e original existe nas crianças por uma conduta normalizada:

Corrigir a natureza, substituí-la por outra, adquirida e mais perfeita. Não deixar as crianças sentir nem pensar livremente, mas ensinar-lhes o que deviam sentir e pensar. (...) Redacção: devemos. Redacção: devemos. Redacção: devemos. Depois de algumas tentativas incipientes, mal sucedidas, as crianças compreendiam finalmente e todas as frases começavam do mesmo modo. (PMMF, 89, 90)

⁶⁹² Cecília Barreira, *op. cit.*, p. 178.

⁶⁹³ Lewis Carroll constitui uma das referências fundamentais do universo literário de Maria Velho da Costa, que a Autora reivindica em testemunhos (M.V.C. – “Lembro-me de ter escrito aos dez anos, para aquele colégio demente, uma análise fascinada da versão original [da *Alice no País das Maravilhas*] de Lewis Carroll que fez parte da minha infância.” Barreira, Cecília, *op. cit.*, p. 181) e integra na tecedura de seus romances, sobretudo em *Casas Pardas* (p. 132, 229, 293, 303).

A função “alquimista” de transformar o prazer – o instinto, o corpo, os sentimentos excessivos (PMFF, 89) – em dever – ensina[ndo] a sentir, domina[ndo] o corpo com os grilhões do espírito (PMFF, 89) – cumprida pela professora, adequa-se ao seu *nome profético, Áurea, de ouro, a feita de ouro* (PMFF, 89): *educar era reprimir desde a infância, (...) em lugar do vírus da ousadia pôr no coração das crianças o vírus da ascese. (...) Através da renúncia ao corpo transmutar misticamente em ouro a carne maléfica e corrupta.* (PMFF, 89) A educação de um outro ser, como forma única de existir e deixar alguma marca da sua existência social, é declaradamente confessada por Áurea. A professora existe através dos alunos que educa e transforma como peças utilitárias de um sistema patriarcal, destituindo-os do *dom de sentir* (PMFF, 91). Consciente da importância do seu trabalho de manipulação, tem pouca consciência do seu estatuto de manipulada que lhe provoca *uma raiva surda, recalcada, contra o mundo*, (PMFF, 91): *Deixaria bem fundo a sua marca, pensou olhando a classe, inebriando-se com a vertigem de poder que a assaltou de repente.* (PMFF, 90) No romance *A Casa da Cabeça do Cavalo*, a personagem de Maria do Lado, encarna o mesmo princípio do dever em detrimento do de prazer, o que faz dela uma personagem infeliz próxima de Áurea: *De resto, sentir não era o seu forte. Inconscientemente, substituíra o prazer pelo dever, e com o tempo o dever apoderou-se dela de tal modo que quase constituía um prazer, ou pelo menos preenchia o seu espaço.* (CCC, 79) Hortense resiste ostensivamente ao modelo de Áurea: *a certeza de que a vida de Hortense começava, apenas começava, no ponto em que a sua chegava ao fim, uma capacidade, um dom de sentir, um despudor de estar viva, que a humilhavam a ela, porque ela jamais vivera* (PMFF, 91). O mesmo não acontece com Mimi, relativamente ao modelo materno que se lhe impõe de forma inevitável, diante a ausência de um outro que lhe faça face.

Mães e educadoras ao “Travailler pour l’armée”, ou seja, ao defenderem e assumirem os valores patriarcais, podem provocar elevados danos dos quais são exemplo a morte do filho de Hortense, a raiva surda de jamais ter vivido de Áurea e a própria vida de Maria das Dores.

• Da importância do exemplo de prazer

Em contraponto a esta série de comportamentos maternos e educacionais castradores e frustrantes, que comparámos à noção de “travailler pour l’armée”, detecta-se, na obra de Maria Velho da Costa e Teolinda Gersão, uma outra atitude (assumida por vezes pelas mesmas personagens) radicada nos princípios de autenticidade e prazer experimentados pela mãe, necessários a uma educação mais bem sucedida de filhos e filhas.

Certas personagens mães não renunciam aos seus próprios valores, estando conscientes, ou tendo a intuição, do mal que podem causar na vida dos filhos/as e em si mesmas, sujeitando-se aos valores dominantes que as prejudicam. Encontram-se nesta situação, Maina, Cecily, Hortense, a mãe d’*Os Anjos* mas também os pais de Elisa, Matilde e Gita, apontando assim para a hipótese paradoxal da existência de elementos do sexo masculino muito menos eficazes na veiculação dos valores do patriarcado do que outros do sexo feminino. Se certas mães do universo de Maria Velho da Costa e de Teolinda Gersão, tais como Maria do Carmo ou Amélia, se encontram subordinadas aos valores dominantes do patriarcado, não é em consequência de uma pressão ou influência directa dos respectivos maridos, pois tanto António como Laureano, se abstêm do exercício de tais valores, mas de uma predominância simbólica que prolifera nos meios sociais de onde são oriundas. Na educação que Cecily veicula a Matilde, adivinha-se uma liberdade que lembra o antídoto da prática maternal, ao serviço dos valores do patriarcado, preconizado por Sara Ruddick: “(...) new voices will arise (...) They will be at once familiar and original, these voices arising out of maternal practice, affirming its own criteria of acceptability, insisting that the dominant values are unacceptable and need not be accepted.”⁶⁹⁴

Porque não comer com as mãos, se esperar pelo vaivém da colher a punha rubra de cólera, porque não urinar na sacada e nas salas, se a via usar do bacio como projectil preferido, catando-lhe depois os cacos, gorgolejando de risadinhas graves a acompanhar o gargalhar da mãe? (...) Soberania confirmada no gargalhar permanente de minha mulher, que, sem encorpar, iluminava e afinava a voz delicada para cantar-lhe baladas quase melancólicas, etérea e mais leve junto a ela que nunca, mais aérea e grácil. (MM 222-223)

O prazer, a alegria (*confirmada no gargalhar, no cantar, nos olhos alegres, alegres até ao fim*) e a beleza (*iluminada, etérea, aérea e grácil*) com que Cecily experimenta a

⁶⁹⁴ Sara Ruddick, *op. cit.*, p. 357.

maternidade permitem-lhe recusar o papel de guardiã, ansiosa, atormentada e puritana da virgindade da filha, tal como Fernando eventualmente o desejaria, enquanto último representante, pouco convicto, de um patriarcado decadente:

Minha mulher veio, sem esvoaçar, a cara devorada pelos olhos alegres, alegres até ao fim. 'Why, the child was only necking with a friend. Can't you see, they were only learning each other by heart, can't you see?' Só a aprender-se de cor, Silly volvida poeta terno e brejeiro, brejeiro de brejo, que era onde eles estavam (...) E uma gravidez, estás louca? 'She knows how to defend herself' (MM, 214).

Cecily experimenta e representa os prazeres maternais porque os vive fora dos limites da instituição maternidade e transmite a sua filha, com o consentimento de Maina, uma alegria que livrará Matilde das limitações e da ignomínia da condição feminina, veiculada pela sociedade patriarcal, da depressão inerente à representação de um papel feminino forjado pelos interesses dos outros, do Outro masculino. Este legado de Cecily a Matilde é facilitado pela vivência numa casa onde os princípios patriarcais são ténues, uma vez que o único elemento masculino, não os representa com grande convicção, dominando claramente a já referida linhagem matrilinear que tem como representantes Maina, Cecily e a “reencarnação” de Hortelinda em Holly. Esta linhagem matrilinear (assim como a mãe d’*Os Anjos* depois da reconciliação consigo mesma), põe em prática uma integridade interior, uma coincidência entre acção e desejo, indispensável ao bem-estar e realização das respectivas filhas, lembrando o preceito de Adrienne Rich que defende a necessidade de um exemplo de satisfação vivido pela mãe, como um horizonte de possibilidades facultado à filha: “La qualité de la vie de la mère (...) est le legs majeur qu’elle puisse faire à sa fille ; car une femme qui peut croire en elle-même, qui est une combattante et qui continue à lutter pour la création, autour d’elle, d’un espace vivable, démontre à sa fille que ces possibilités existent.”⁶⁹⁵ Cecily, com a sua *cara devorada pelos olhos alegres*, encarna fundamentalmente um optimismo vital ao bem estar da filha. Dotada de uma alegre jovialidade e humildade, Cecily desenvolve estas qualidades e aumenta o poder de uma acção maternal positiva. Tais características são também identificadas noutras “mães-substitutas”, como Hortelinda, Rosa e Lóia.

⁶⁹⁵ Adrienne Rich, *op. cit.*, p. 245.

Numa atitude diametralmente oposta à de Alda (mãe de Maina), Cecily recusa-se a assumir o papel de vítima, sendo uma mulher que escolhe o seu destino, manifestando uma vida própria interior, uma realização profissional artística no passado que a torna satisfeita, não frustrada e, por conseguinte, capaz de um amor corajoso e alegre pela filha. Só quando Amélia desiste de se realizar através da filha, abandonando-a, seguindo o seu próprio caminho de “rêverie”, repetindo o seu passado na busca de um outro, o emigrante bem sucedido na Austrália, que lhe permita o reconhecimento social, deixa a Gita o espaço para se descobrir. De onde se pode inferir a necessidade de a mãe abandonar um projecto de vida baseado numa realização por interposta pessoa ou pessoas, os filhos, de forma a permitir-lhes, por sua vez, uma livre realização, na senda do que é escrito por Adrienne Rich: “Lorsque le fils cesse de représenter le prolongement de la mère dans le monde, parce qu’elle-même progresse à l’intérieur de ce monde, il cesse d’être pour elle un instrument, et a une chance de devenir une personne.”⁶⁹⁶

Bem conscientes desta questão parecem estar Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa, ao desejarem ajudar os respectivos filhos a tornarem-se independentes, jamais os utilizando para sua projecção e realização pessoal, na mesma linha de pensamento de Adrienne Rich:

*Lhes daremos filhos, sim, mas em gosto gerados e paridos nossos; porém jamais nossas afirmações ou obras: pontes recusamos que o sejam de nossas vontades e distúrbios.*⁶⁹⁷

“Mais moins nous utiliserons de notre énergie et de notre pouvoir de femmes, à faire de nos fils nos instruments, nos agents dans un système qui s’est appliqué à nous priver de pouvoir, et moins nos fils, risqueront de se voir accablés par le fardeau des vies non vécues de leur mère.”⁶⁹⁸

Só quando Amélia decide acreditar de novo na possibilidade de ser feliz, mesmo que ilusória, e a filha atinge uma maturidade que lhe permite compreender o comportamento da mãe, é possível uma hipotética reconciliação entre ambas. Esta eventual reconciliação só é viável quando a mãe dá à filha o exemplo de um combate (mesmo se ilusório), contra o fim da frustração. Tal exemplo, também é dado pela mãe da narradora d’*Os Anjos*, ao permitir-se o amante que erradicará a neurose. Ambas acabam por veicular às filhas o “dever” de se

⁶⁹⁶ *Ibidem*, p. 203.

⁶⁹⁷ Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa, *op. cit.*, p. 86.

⁶⁹⁸ Adrienne Rich, *op. cit.*, p. 204.

proporcionarem as condições de vida que possibilitem ou abram um caminho para o fim da opressão (do “eu”), da frustração e da depressão⁶⁹⁹.

As mães, Maria do Carmo e Amélia (por razões diferentes), delegam nas criadas as respectivas funções maternas. Maria do Carmo demonstra na sua indiferença um interesse relativo por Mimi, para a qual se encontra pouco disponível. Depois de não ver a filha há mais de um mês, Maria do Carmo chega à herdade no Alentejo⁷⁰⁰, manifestando pouco ânimo face ao reencontro com Mimi: *Mas a tua mãe vem muito cansada (...) e pede silêncio, o quarto, um chá, Depois não janta, (...) Um chá, um chá só, (CP, 411) Vá, minha querida, vá brincar, a mãe está cansada, Rosa, leve a menina, (CP, 412)*. Mary, tal como Amélia, numa dificuldade extrema em desempenhar as funções maternas, pelo seu deficit de amor que a torna incapaz de dar e amar, acaba por copiar de forma exímia o modelo de sua mãe, ao exprimir uma falta de disponibilidade semelhante para os filhos: *Quando os meninos vierem, Lídia, diga que a mãe está doente, que não façam barulho, a Sara que lhes dê o lanche, eu não estou para ninguém (CP, 361)*. Maria do Carmo mais não faz do que veicular à filha um modelo feminino, contaminado por um mal-estar inerente à condição feminina que pactua com o *status quo* da sociedade patriarcal. O perfil de Maria do Carmo parece adequar-se à seguinte descrição de Adrienne Rich: “La mère dépressive qui, de loin en loin s’offre des «vacances» ou quelque «récompense», démontre tout bonnement à ses filles que la condition féminine est déprimante et qu’il n’existe pas de véritable échappatoire.”⁷⁰¹ Face a este modelo que é também o de Amélia para Gita – quando prefere passear sozinha aos Domingos do que sair em família e confraternizar com os amigos do marido, antes de se precipitar numa nova ilusão que a leva até à Austrália, do outro lado do Oceano Índico – as filhas só podem combater o exemplo dado pelas mães ou submeterem-se à fatalidade por estas anunciada. Amélia, Maria do Carmo e Mary experimentam um cansaço, um tédio, que as leva a desejarem férias da função maternal referida por Rich, da qual se desprende, consequentemente, uma imagem negativa.

⁶⁹⁹ “En tant que filles, nous avons besoin de mères qui veuillent leur propre liberté et la nôtre. Nous ne devons être vassales ni du refus de soi, ni de la frustration d’une autre femme.” Adrienne Rich, *op. cit.*, p. 245.

⁷⁰⁰ Região originária da família paterna e materna de Maria Velho da Costa, evocada em quase todas as obras da Autora.

⁷⁰¹ Adrienne Rich, *op. cit.*, p. 245.

Curiosamente as mães estrangeiras, aliás, de origem inglesa, Cecily e Imogen (personagem de *Missa in Albis*), parecem manter relações mais fáceis e saudáveis com os filhos. O que leva a equacionar o problema relacional entre mães e filhos como consequente de uma emancipação que nas épocas retratadas (décadas de 50 e 60) ainda não teria tido lugar para as mães portuguesas. Estas mães estrangeiras têm em comum um relacionamento despreocupado com os filhos e sem sombra de culpa, exercendo sobre estes uma saudável influência, questão levantada de forma contrastiva em *Missa in Albis*, relativamente a Isabel, mãe de Simão:

Simão chegou à escola pela mão ansiadíssima da mãe, (...) Simão entrou na escola, no mundo portanto, sozinho no mundo. Porque às vezes um amor, e Isabel amava-o, é muito menos útil que uma cumplicidade. (...) Imogen não conhecia a culpa e achava que Aleixo se desleixava em ser loiro, como ela. Talvez o ame mais, mas não retira dele alegria. E o entretenimento inteligente é fundamental para minha mãe. Para Isabel não era. Mas nem tudo está em mães e pais, ainda que em boa parte. (MA, 243-244).

A distinção entre aquele que é sozinho, Simão, e o solitário, Salvador, filho de Imogen, narrador do anterior e seguinte trechos, deve-se talvez à influência, respectivamente negativa e positiva e, muitas vezes inconsciente exercida pelas suas mães:

Imogen [... com] o seu sentido da cena (deu-me a mão a beijar e segredou-me, Aguenta-se grão-duque) (...) A minha carreira estava feita na confirmação da de minha planturosa mãe. Sempre nos amámos sob o signo do divertimento. Foi isso, tanto mais que ela se divertiu com meu soturno pai, a quem semelho, que me responsabilizou. (MA, 242-243)

A grande diferença entre as mães estrangeiras e as portuguesas é terem exercido no passado profissões artísticas – Cecily como bailarina e Imogen como actriz, marca das respectivas realizações pessoais – antes da experiência da maternidade que as tornará talvez por essa razão em tal vivência mais bem sucedidas, num amor mais alegre do que culposo, tomando uma direcção que lembra ainda aquela sugerida por Adrienne Rich: “Le fait culturel le plus notable qui ait marqué les femmes, c’est le sens de nos limites. Ce que peut de plus important une femme pour autre femme, c’est élucider et élargir le sens de ses possibilités réelles.”⁷⁰² É este o ensinamento de Cecily e de algumas personagens mães de Teolinda Gersão, como a de *Os Anjos* e Amélia, mas só depois de passarem por algumas

⁷⁰² *Ibidem*, p. 244.

provações, acabando tais personagens por adquirir, na obra desta Autora, uma influência menos negativa sobre as filhas do que certas mães da obra de Maria Velho da Costa. Excepção a esta tendência, em Maria Velho da Costa, é a moral de inspiração epicurista veiculada por Duartina a sua filha Doroteia, em *Missa in Albis*, em vésperas do seu casamento:

Tenho com Cristo uma zanga secreta que é o ter-se deixado crucificar: isso faz-se à humanidade, mas não se faz à mãe. Seja feliz nesta sua mudança, mas não vá com a boca cheia de sacrifícios, o que se dá é o que se tira, e só faz feliz quem é feliz, doa a quem doer. (MA, 171)

Saber semelhante é aquele que a empregada Maria Badala, no romance de Teolinda Gersão *A Casa da Cabeça do Cavalo*, transmite a Tina, filha de Maria do Lado, mãe e filha por si criadas: *E tu também não fiques presa na Casa, vai procurar o amor onde o houver, e a vida onde ela estiver, desejo que encontres o amor, Tina, porque não se pode ser feliz sem amor, e o maior pecado que há no mundo é não se amar ninguém. (CCC, 214)*

O facto de poucas mães levarem a cabo uma vida plenamente vivida, segundo as suas próprias vontades, dificulta, conseqüentemente, a emancipação das filhas carenciadas de modelos identitários. Tal como Maina, Elisa não reconhecerá a mãe como modelo, aliás como Gita e Hortense, apesar de nesta última personagem pouco se saber sobre a sua ascendente, o que, em si, pode ser revelador do seu não reconhecimento. Uma vez que as mães e professoras das jovens protagonistas destes romances não cumprem a função de modelo identitário que lhes permita um crescimento desenvolvido e alegre, não lhes resta outra solução senão procurá-lo nas criadas, iniciadoras das meninas. Segundo Luce Irigaray, o relacionamento entre mães, não só de sangue mas também adoptivas⁷⁰³, e filhas é absolutamente irremediável no seio da cultura patriarcal. Para a psicanalista, não existe qualquer possibilidade de uma filha resolver o seu relacionamento com a mãe pelo simples facto de simbolicamente a mãe não existir, uma vez que se encontra submetida ao outro sexo. A razão desta impossibilidade relacional é assim apresentada por Irigaray:

“Or il n’y a aucune possibilité, dans la logique actuelle du fonctionnement socio-culturel, qu’une fille se situe par rapport à sa mère : parce qu’elles ne font, en toute rigueur ni une ni deux, qu’elles n’ont pas de nom, de sens, de sexe propres, qu’elles ne

⁷⁰³ “La mère : ce n’est pas nécessairement la mère de famille. C’est la femme qui met au monde, qui nourrit, ou qui élève une fille.” Luce Irigaray, *Ce sexe qui n’en est pas un*, op. cit., p. 141.

sont pas «identifiables» l'une par rapport à l'autre. Problème que Freud évacue «sereinement» en disant que la fille doit se détourner de sa mère, la «haïr», pour entrer dans le complexe d'Œdipe. Cela ne veut-il pas dire qu'il est impossible – dans les systèmes de valeur qui sont les nôtres – pour une fille de résoudre le rapport à la femme qui l'a mise au monde ?”⁷⁰⁴

Esta difícil convivência entre mães e filhas é, como foi demonstrado, fulcral em personagens de Teolinda Gersão, como Hortense e Gita, obrigadas a procurar modelos substitutos encarnados por Casimira (*Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*) e Lóia (*A Árvore das Palavras*). Processo semelhante ocorre também de forma flagrante, no universo de Maria Velho da Costa, como se verifica nas substituições de Alda por Hortelinda (*Maina Mendes*) e de Maria do Carmo por Rosa (*Casas Pardas*). Contra uma predominância de modelos maternos negativos, a exceção que confirma a regra, na obra de Maria Velho da Costa, é em *Lucialima*, o relacionamento entre Lucinha e a mãe Maria Eduarda, como o referiu Estela Couto Berger⁷⁰⁵. Numa luta constante com o marido, Maria Eduarda privilegia uma atenção protectora e reconfortante prestada à filha, invisual, vítima de um desastre causado pelo desacordo/desencontro entre os pais. A presença materna, segura e responsável, de Maria Eduarda é fundamental para o equilíbrio psíquico da criança, estabelecendo com ela laços que definem a imagem maternal mais positiva da escrita de Maria Velho da Costa.

Em íntima relação com a valorização do prazer, identifica-se a importância que adquire na obra destas duas Autoras o motivo da dança. Traço evidente da preferência de Gita pelo padrão cultural de Lóia, em detrimento do de Amélia, é o seu gosto pela dança genuína africana e a rejeição física pelo ballet, símbolo de um conjunto de preceitos que enclausuram e dominam o corpo. A este propósito são expressivos os contrastes entre os dois tipos de dança sublinhados pela narradora (*AP*, 68-73): *Sim, suponho que terei de falar disso agora, do desespero dos sapatos de pontas e das posições tortas do pé, do sufoco dos corpos desengonçados, como aves sem penas, avançando em passos inseguros de ganso.* (*AP*, 68) A referência ao ganso não deixa de sugerir, de forma irónica e caricatural, um dos bailados clássicos que tem como animal central o antípoda deste em elegância, o cisne.

⁷⁰⁴ *Ibidem*, p. 140-141.

⁷⁰⁵ Cf. Estela Couto Berger, *op. cit.*, p. 54.

Na obra de Maria Velho da Costa, o motivo da dança parece surgir paralelamente aos momentos fundadores entre casais como a cena do baile em *Maina Mendes*, espaço do encontro entre Henrique e a protagonista⁷⁰⁶ e, em *Casas Pardas*, onde Elisa actualiza a reminiscência do que poderia ter sido o amor dançado por seus pais no momento em que o descobre com Angelo, o seu príncipe negro. Orlando, personagem mestiça dos romances *Irene ou o Contrato Social* (2000) e *Myra* (2008), celebra respectivamente o seu amor por Raquel e Kate dançando. A actividade de bailarina profissional desempenhada por Cecily em Londres, na época em que conhece Fernando, permitirá a Matilde, anos mais tarde, a enunciação do aforismo: *Rigor pai, o rigor não é incompatível com a dança, dançar é abrir o espaço em círculo fechado.* (MM, 207) Na obra de Maria Velho da Costa, são várias as reflexões sobre tipos particulares de dança, nomeadamente a valsa, tango e flamenco, associados como diferentes formas de confronto e excelentes meios de sublimação do desejo sexual, como se pode ler no seguinte trecho de *Missa in Albis*:

Baltazar, que era exímio dançarino, disse a Sara, volteando ambos um pasodoble, fáceis como um espírito, o que se chama pneuma, ou duende, (...) Mas ria-se porque ela era fácil de levar como o próprio corpo e que mais se pode pedir a uma rapariga? Apertou-a terno, (...) Também não danço mal e sei que não é possível hostilidade na dança, a não ser num tango, ou na valsa vienense, a três tempos, que são formas estilizadas do confronto, como é o flamenco, ritualizações da altivez ou da volubilidade do sexo. Mas sintonas. Creio que só no ballet se pode ir até à alienação total ainda que cúmplice, do outro. Por isso faz os homens homo-eróticos e as mulheres difícilimas. Baltazar e Sara dançavam bem juntos. Era sempre possível um riso. (MA, 189)

A escrita a duas mãos concretizada n’*O Livro do Meio*, também é comparável à dança enquanto empresa de desafio e cumplicidade entre os escritores: *Deixar que o antiquíssimo treino do baile e da percussão faça o resto. A dois, desafio e amparo, como no flamenco e no vira batido.* (LM, 15) No mais recente romance de Maria Velho da Costa, *Myra*, são contrapostas com as suas respectivas características uma dança de brancos – a valsa – a uma de negros – o funaná – dança tradicional da ilha de Santiago em Cabo Verde:

Valsassem as palmeiras, que também ela abriria o baile. Numa valsa a três tempos, com pausas e deslizes em soalho de cera ou mármore, como ele lhe ensinara. Ou um funaná, em que ela mostrava os dentes de prazer, como só ele lhe ensinara, como, debaixo de água, os olhos abertos a ver a beleza da água e dos fundos foscos, (...) da respiração adiada, na perda do medo da água na cara, que ele lhe ensinara. Com a dança.

⁷⁰⁶ Cf. § 1.2.1. “A amazona”, p. 220-221.

Mergulha, mergulha a cabeça. Não penses. Deixa o corpo seguir o que eu sigo quando sigo contigo o que tu danças. Não penses. Deixa a dança dançar, o mar acolher-te. (Myra, 117)

Se no romance de Teolinda Gersão *A Árvore das Palavras* a dança africana é expressão de fusão com a natureza indomável que tem lugar à sombra das árvores, em *Myra*, a dança parece ser identificada com o mergulho no mar, imagem da entrega à natureza. Se a dissonância entre o eu e o mundo n' *A Árvore das Palavras* é simbolizada pela forma como é descrito o ballet, mera repetição formal e sofredora de gestos, destituída de *pneuma*, no último romance de Maria Velho da Costa, é na dança testemunhada nas discotecas que tal dissonância se verifica:

A sala grande tinha sido transformada num salão de baile, discoteca luminosa, o oposto da outra onde ele a levava, para ver, e ela odiara a intermitência de brutas luzes e brutas trevas, gente que dançava como marionetas a estrebuchar sem bonecreiro, sem graça e sem vida, gente que dançava mal, braços, pernas e tronco e alma sem acordo ao ritmo, debaixo de um globo de estilhaços de espelho, sem estar em si, sem entrega, a serem vistos estar. Estilhaços, sem o rilhar dos dentes de prazer, do prazer profundo : nadar, dançar a sós, com o outro, com o mundo. (Myra, 118)

Nos textos de Maria Velho da Costa e Teolinda Gersão, as danças que são contaminadas por um grande prazer assumido permitem a indiferenciação, a comunhão da alma (*pneuma*) com o corpo (*o rilhar de dentes, o coração*), contrariamente às que tendem à sua dissociação, pelo carácter cerebral e contido que possam exigir, como é por vezes o caso do ballet ou da valsa. Expressão paroxística da alienação do *duende* num corpo perdido é a descrição das *marionetas* em *estilhaços* que dançam nas discotecas. Lê-se nestes textos a exaltação da sensualidade presente na dança, sobretudo quando praticada por africanos, sendo cantada em fusão com a natureza, o que em Maria Velho da Costa, é sugerido pela imagem do mergulho enquanto em Teolinda Gersão, o é pela permeabilidade dos corpos aos ritmos africanos da terra:

Porque dançar – como é que não viam? – dançar não tinha a ver com a beleza, a idade, a gordura, a magreza ou o fato das pessoas, nem com a presença ou não de espectadores: a dança ia buscar cada um onde ele estava, homem ou mulher, novo ou velho, feio ou bonito, não importava, a dança queria-o assim, queria que ele dançasse. E bastava obedecer para que a dança ficasse dentro dele. Então o coração era o compasso. Só havia o coração, que o tambor ampliava, e o coração era o sangue da terra, que batia. (AP, 69)

A dança, veículo de sedução, cumprirá ainda em momentos das obras das duas Autoras a função de sublimar o acto sexual, como é dado a ver n' *A Árvore das Palavras*, numa boíte de Lourenço Marques: *só se dava conta da mão dele descendo ao longo das costas, percorrendo as vértebras do pescoço até à cintura. A outra mão na minha, tensa, ajustada. Tremendo às vezes um pouco. Mais longe os pés, na pista brilhante do soalho, quase coberto por outros pares que volteiam.* (AP, 171) A função da dança, enquanto sublimadora do acto sexual, assumirá um carácter mais visível e radical nos trechos de Maria Velho da Costa, nomeadamente no baile da “ausência” de Maina, no baile latifundiário de *Lucialima*: *Lima cinge-lhe mais a cintura estreita, começa a pulsar por dentro da calça listada, o volume. (...) Estou aqui de pau feito e acho que sinto como uma rapariga pobre e feia. (...) Dançam há uma hora? Maria d'Aires é corajosa mas não vai voltar a vê-la, isso sabe.* (*Lucialima*, 344-346) ou no que se infere ser a *cena primitiva* de Elisa, reminiscência do amor fatal vivido pelos seus pais, que lhe ocorre no momento em que esta descobre o amor por Angelo, em *Casas Pardas*. Neste trecho, o tango volta a assumir traços de um erotismo contido já salientados a propósito da sua referência em *Missa in Albis*:

eu fechei os olhos e os vi claramente dançar (...) o tango deles, ajustadíssimos, belos, (...) dançavam sem se olhar, ela numa mímica perfeita e sacudida de cabeça, os tendões do pescoço hirtos de diva altiva, ele deixando-a tombar pela cinta e cair sobre coxa, a mão seca, branco-azul-greco sobre os rins dela, dóceis e crispados como cumpria ao espírito da dança, dominando todo o jogo como bom cavaleiro o faz de toque de rótula na montada e rédea sóbria, (...) que idade teria eu, dois, três anos? (...) era tão clara a presença. Abri os olhos e disse a Angelo.

– Acho que eles se amavam (...) uma grande arrogância juvenil, latina na dança de cio controladíssimo e combate galante, de aves enormes, (...) não nunca poderiam amar-se sem despedaçar-se mortalmente.

– Foi o que aconteceu.

Disse eu. E só então o Soube. (CP, 313-314)

Angelo, personagem à qual se deve o título da penúltima casa de Elisa, *Angelus*, o príncipe de cor, o outro, personagem arquetípica do universo de Maria Velho da Costa, tomará uma maior visibilidade na pele de Orlando, protagonista dos últimos dois romances da Autora, *Irene ou o Contrato Social* (2000) e *Myra* (2008): um mestiço, de carácter

angélico⁷⁰⁷, que obedecendo ao “destino da sua raça” tem a dança no corpo, ensinando também Myra a dançar:

Dançaram. À erecção que tinha com ela, que tinha sempre dançando corpo a corpo, chamou-lhe in petto, priapismo de preto. (ICS, 176)

A compaixão tê-la-ia feito ajoelhar-se e beijar aquelas cicatrizes mutilantes, a cólera era contra si própria – alguém que não fosse criança teria dado conta do desejo dele, sem erecção, na dança, (Myra, 166)

3.1.2. Amas de vocação inversora de poderes (MA, 180)

Mas ela recusa-se a deitar qualquer desinfectante nos mamilos, e Gita sofre o pior dos contágios: torna-se negra como Lóia e Orquídea. (AP, 18)

E tu dizes como essoutra cúmplice menina Julieta a sua perfeita ama, evocando, Éi. (CP, 414)

São duas as características constantes a certas amas e empregadas que podem justificar a sua adopção, como modelo identitário, por certas heroínas de Maria Velho da Costa e Teolinda Gersão: uma intensa autenticidade e uma elevada generosidade afectiva. Adrienne Rich, no capítulo “Maternité et Filialité”, da sua obra *Naître d’une femme*, afirma: “La femme qui s’est ressentie « non dorlotée par la mère », peut être en quête de mères sa vie durant, peut même les quêter en des hommes.”⁷⁰⁸ A razão afectiva talvez seja a primeira a impulsionar a procura de um modelo maternal substituto. Tal sintoma é identificado por Estela Couto Berger na personagem de Sara em *Missa in Albis*:

“A condição de «terrivelmente...órfã» (173) peculiar a Sara, para quem se oficia essa *Missa in Albis*, explica a tentativa de transferência do apoio maternal para o marido. Duas vezes privada de mãe, condenada ao vazio da ausência absoluta do pai, a inquietação que a mina irá procurar abrigo no laço problemático do casamento.”⁷⁰⁹

Martim relata o comportamento de Sara e a respectiva reacção de Aleixo, o marido: *ele não pôde deixar de ser severo e até cruel com Sara, que lhe pedia o que ele não tinha para dar: o amor de mãe, indefectivelmente quente e extasiado (MA, 195)*. Os únicos relacionamentos reconfortantes para Sara são os desenvolvidos na cumplicidade com o

⁷⁰⁷ O que também é notado na recensão de Cláudia Coutinho, ao mais recente romance de Maria Velho da Costa, *Myra*. Cf. Ana Cláudia Coutinho, “*Myra*, de Maria Velho da Costa: um destino traçado na rosa-dos-ventos” http://www.revistaaautor.com/index.php?option=com_content&task=view&id=447&Itemid=38, 04/11/2009.

⁷⁰⁸ Adrienne Rich, *op. cit.*, p. 240.

⁷⁰⁹ Estela Couto Berger, *op. cit.*, p. 81-82.

cunhado Salvador, bissexual⁷¹⁰, e na solidariedade com a sua sogra estrangeira, Imogen. No relacionamento de Sara com a sogra, é reactualizado um diálogo vivo, já presente em *Maina Mendes* entre Cecily e Maina, semelhante ao que é anunciado no fim de *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*, entre Hortense e a sua nora. Manifesta-se nestes três casos uma profunda cumplicidade e solidariedade entre mães e filhas (por afinidade).

A busca de uma mãe espiritual, não-biológica, é uma via trilhada por várias protagonistas⁷¹¹. Maina vive essa experiência com Hortelinda, Hortense com Casimira, Gita com Lóia e Mimi com Rosa (embora essas escolhas não sejam premeditadas, mas resultantes da dificuldade das mães em se dedicarem às filhas), ou seja, assiste-se a uma tendência repetida de procura de “mães-substitutas” em criadas ou amas de estratos sociais inferiores, de acordo com uma longa tradição literária à qual Maria Velho da Costa faz alusão ao sugerir a comparação de Mimi e Rosa com a Julieta de Shakespeare e a sua ama. Estela Couto Berger, ao sublinhar a importância dos modelos substitutos na obra de Maria Velho da Costa, remete-os para o *topos* da ama ou da empregada doméstica confidente e aliada da heroína que tende a protegê-la e ensiná-la, constante literária na civilização ocidental, conhecida desde a tragédia grega⁷¹². No entanto, nas obras de Maria Velho da Costa e Teolinda Gersão, não são apenas elementos de uma classe servil que se colocam ao lado das heroínas, numa função marcadamente protectora que com mais propriedade competiria à mãe, encontrando-se também outras mães não biológicas substitutas das mães de sangue e da mesma faixa social, como são os já referidos casos de Maina-Cecily e Imogen-Sara.

Cecily e Imogen, personagens inglesas, vivem uma relação de cumplicidade com as respectivas “mother-in-law”, Maina, e “daughter-in-law”, Sara. O uso do inglês justifica-se por ser essa a língua de origem destas personagens, também referida nos textos. A língua

⁷¹⁰ O entendimento profundo de Sara com o cunhado em *Missa in Albis*, e de Maina com Hermínio, salienta a facilidade de relacionamento destas personagens femininas com elementos masculinos dotados de uma sensibilidade homo-erótica. No caso de Hermínio, esta suspeita pode ser alimentada pela amizade íntima desenvolvida com Fernando na juventude, pelo seu perfil de dandy e pelo seu relacionamento, quase fraternal, com as prostitutas do Bairro Alto. A proximidade entre as referidas personagens resulta de uma acentuada sensibilidade feminina em tais representantes do sexo masculino, permitindo-lhes compreender melhor o que se passa no íntimo dessas mulheres.

⁷¹¹ Em termos semelhantes aos que são descritos por Adrienne Rich: “Pendant des siècles, des filles ont été réconfortées et stimulées par des mères non biologiques, qui, à un souci des valeurs pratiques de survie ont allié compassion à l’égard de fragilités, un soin à magnifier nos forces négligées.” Adrienne Rich, *op.cit.*, p. 251.

⁷¹² Cf. Estela Couto Berger, *op. cit.*, p. 72.

inglesa salienta, nestes termos, uma relação filial e maternal adoptiva que, na portuguesa, os termos nora e sogra escamoteiam. A tal relação oficializada pela lei não deixa de fazer alusão Imogen nas palavras que utiliza a propósito da esposa de seu filho Aleixo, cunhada de seu filho Salvador, *Coitada da sua irmã em lei* (MA, 279), remetendo assim para o seu próprio estatuto de “mãe em lei”, tradução literal de *mother in law*. A cumplicidade divertida entre estas, nora e sogra, transparece nos seus diálogos que evocam frequentemente a peça de Shakespeare, *As Alegres Comadres de Windsor*. Apesar de, no romance de Teolinda Gersão, a relação entre Hortense e a nora ser de origem menos cúmplice, esta acaba por evoluir para uma solidariedade feminina que permite a sobrevivência de ambas, face à perda de Pedro, respectivo filho e marido.

As personagens femininas a quem faltou mãe⁷¹³, como Mary e Sara, não se realizam como tal, à excepção, eventual, de Maina que desenvolve uma grande cumplicidade com a nora, filha substituta, como se apenas pudesse repetir o papel que assimilou por ter sido também filha de uma “mãe-substituta”, Hortelinda. Caso semelhante é o de Hortense (com uma mãe sem nome, cuja acção se resume em adoecer) que vai exercer um papel cúmplice e solidário com a nora, atingida por uma depressão que a torna antípoda da nora de Maina, Cecily, criatura para além de todo o sofrimento e mal, *do outro lado da morte, isto é, numa alegria inabalável e feroz* (MM, 169). Estas duas sogras, contrariando a má fama, revelam-se exímias “mães-substitutas”, sofrendo ambas o mesmo destino contra-natura de perdurarem para além dos “suicídios” voluntário e involuntário dos respectivos filhos, Fernando e Pedro. Conhecendo-se os riscos da guerra no ultramar, pode-se interpretar a morte de Pedro como um “suicídio” involuntário ao embarcar para África.

O estímulo que as protagonistas esperam encontrar na mãe ou nas professoras é frequentemente gorado, como já foi verificado no caso de Hortense com uma mãe ausente e uma professora, Áurea, que encarna os princípios ideológicos do Estado Novo. E casos de personagens de Maria Velho da Costa como Matilde ou Elisa que não reconhecem na educação religiosa ministrada nos colégios que frequentam, aliás como a própria Autora, um modelo aceitável, evocando-a mais como uma provação necessária ao processo de

⁷¹³ Assinala-o Henrique, na sua pergunta paradigmática da ausência do modelo matenal, em *Maina Mendes: Como pudeste ser sem mãe?* (MM, 89)

socialização que pode por vezes revelar-se benéfica (LM, 360). Daí que a importância conferida à mãe não biológica escolhida como modelo se revele fundamental, sendo apresentada como uma alma gémea da qual brota cumplicidade.

Contrariando a radicalidade de L. Irigaray, que afirma a inexistência de um modelo aceitável para a jovem do sexo feminino, nas obras de Maria Velho da Costa e Teolinda Gersão as mães de substituição desempenham um papel positivo⁷¹⁴; sendo na relação com amas, criadas ou sogras /“mães” (como o próprio nome designa em inglês *mother in law* e em francês *belle mère*) que as jovens protagonistas podem encontrar uma cumplicidade e uma solidariedade resultantes da possibilidade de um diálogo profícuo.

É com frequência em mulheres de situação económica e social desfavorecida, que as protagonistas de Maria Velho da Costa, assim como algumas de Teolinda Gersão, encontram modelos mais exemplares do que os das próprias mães, aquelas que, devido a um contexto social privilegiado, teriam o “dever” de se sujeitar menos à cultura do patriarcado, do qual são por vezes, paradoxalmente, as agentes mais eficazes. Carente de modelo, Maina é obrigada a procurá-lo em Hortelinda que, através do seu exemplo de lutadora, surge aos olhos da menina como uma influência muito mais frutífera do que a sua mãe. A influência que Hortelinda exerce sobre Maina é semelhante à que Casimira exerce sobre Hortense, Lóia sobre Gita e Maria Badala sobre Virita (sendo estas últimas respectivas ama e “filha adoptiva” do romance *A Casa da Cabeça do Cavalo* (81)), constituindo exemplos vivos de um espírito de combate, também elogiado por Adrienne Rich:

“Parce que les conditions d’existence de nombre de mères pauvres réclament un esprit de combat pour une seule survivance physique, ces mères-là ont quelquefois été capables de donner à leurs filles quelque chose de plus précieux qu’un plein temps de maternité.”⁷¹⁵

A grande diferença entre as mães e as suas substitutas, as amas e criadas, é uma manifesta emancipação das últimas relativamente às primeiras, mesmo se essas pertencem a classes sociais e económicas desfavorecidas, sendo por conseguinte dominadas. Paradoxalmente, acabam por ser mais *sem dono* do que as suas patroas, muitas vezes,

⁷¹⁴ Tal ideia, é refutada por Estela Couto Berger para quem “A ineficácia dos modelos substitutos desta narrativa aponta para o lugar único do modelo materno; a sua privação só não é fatal às heroínas que encontram dentro de si motivações suficientemente fortes para prosseguirem sozinhas um percurso singular.” Estela Couto Berger, *op. cit.*, p. 82.

⁷¹⁵ Adrienne Rich, *op. cit.*, p. 240.

privilegiadas a nível económico e cultural, mas passivamente submissas à lei patriarcal. Se Hortelinda, solteira, escolhe a via que influenciará Maina, aliás como Maria Badala, relativamente a Virita (CCC, 81-82), Lóia, Rosa ou Elvira têm, relativamente aos seus companheiros, um estatuto emancipado igualitário ou mesmo superior, no caso da ama africana, sendo esta a assumir a manutenção da família, adquirindo assim o respeito que lhe permite dar um exemplo positivo às suas filhas de sangue (Orquídea e Ló) e de leite (Gita). Por outro lado, tanto Maina como Hortense, viúvas, independentes do jugo marital (sobretudo a segunda, que sempre usufruiu relativamente ao marido de uma situação igualitária, condição que é aliás predominante nas personagens de Teolinda Gersão), exercem uma influência emancipadora sobre as suas noras “filhas”.

A grande dificuldade entre mães e filhas prender-se-ia então à sujeição da mãe ao poder patriarcal, à falta de identidade e autonomia da mãe, que deixaria a filha sem um modelo satisfatório pois, a partir do momento em que, apesar da situação económica e social desfavorecida, a “filha” reconhece na sua “igual” autonomia, irreverência e autenticidade, identifica-se e assimila-a como modelo. Excepção a esta constante seria o caso de Mary, em *Casas Pardas*, que mimetiza a gestualidade sem sentido da mãe, Maria do Carmo, esvaziando-se da sua própria unidade, o que a conduz a um fim trágico.

A segunda razão, pela qual as mães são frequentemente substituídas por criadas ou amas, prende-se precisamente com o facto de estas serem mais combativas e “autênticas”, ou seja de não traírem os seus princípios ou valores, apesar de se encontrarem numa situação mais desfavorecida do que as suas patroas. Se, por um lado, a sua proveniência social e económica as priva de condições culturais que as esclareçam (precisamente sobre a sua situação), simultaneamente, encontram-se numa classe onde o peso do código normativo moral é, por vezes, menor como testemunha o discurso de uma das criadas da casa da madrinha de Mariana Amélia: *Também que mal fez a gaiata? Trabalha como nós. Namora um que não tem onde cair morto, como nós e depois? Ela não é filha de pobres, como nós?* (Lucialima, 45) Mariana Amélia, numa classe desfavorecida, poderia namorar quem bem quisesse. No entanto, nem sempre essa liberdade se manifesta em classes sociais inferiores, nas quais a moral vigente, mesquinha, aniquila aqueles que procuram uma via de liberdade e autenticidade para além da hipocrisia que lhes é imposta. Tal como o testemunha a

experiência infeliz de Amélia, nesse Portugal rural dos anos 50 retratado em *A Árvore das Palavras* (AP, 156-158): *A madrinha fazia agora um barquinho de papel e metia-a lá dentro (agora que estás desonrada nenhum homem te vai querer, rapariga)*. (AP,158)

Amélia (de AP) e Mariana Amélia (de *Lucialima*) descobrem a infelicidade em casa das respectivas madrinhas/madrastas, “mães-substitutas” que não cumprem as suas funções. As duas jovens desempenham o papel de criada em casa das respectivas madrinhas, como gatas borralheiras, que não se transformarão em cinderelas. A primeira tem como pai suspeito o padrinho que a acolhe depois da morte da mãe, sendo esta a razão possível do ódio da madrinha. Mariana Amélia, desprezada pela mãe que não deixa de a associar à traição do marido quando dela estava grávida, reenvia-a para casa da madrinha. Também Gita passará por uma situação semelhante à da mãe, ao ser rejeitada por Rodrigo, quando este é confrontado com uma hipotética gravidez e irá também ocupar o quarto dos fundos partilhado com a criada da casa das primas, na metrópole. No entanto, adivinha-se-lhe um futuro mais sorridente, graças à confiança que lhe advém do simples facto de, ao contrário das outras, ter recebido a sua dose de amor de Lóia e Laureano na infância.

A ideia da substituição do exercício da função maternal por uma outra personagem que não a mãe, geralmente uma empregada de um estrato social inferior mas mais generosa a nível dos afectos – uma vez que aceita criar e amar os filhos das outras como se fossem os seus, como o verbaliza Rosa, *Dá-me pena a cachopinha, é como se fosse minha* (CP, 413) – é adoptada por Maria Velho da Costa nos primeiros romances, acabando por ser rejeitada nos seguintes. Também em Teolinda Gersão, Lóia e Maria Badala manifestam uma generosidade afectiva, relativamente “aos filhos dos outros”, ausente em classes ditas superiores. *Badala não tinha vocação para sofrer, (...) e concentrou alegremente a sua atenção em Virita. (...) o melhor coração da redondeza, (...) de longe a mais bonita. Dentro dela adoptou-a, e só a ela, como sua filha* (CCC, 81).

Tanto Maria Velho da Costa como Teolinda Gersão prestam nas suas obras, escritas antes e imediatamente a seguir ao 25 de Abril, uma homenagem de índole romântica e revolucionária à classe trabalhadora feminina, cumprindo paradoxalmente a tradição conservadora que considera essa mesma classe – o povo – com maior apetência para a felicidade, graças a uma coerência mais profunda com os seus próprios princípios, o que

torna os seus elementos mais livres. Este pressuposto manifestar-se-á de forma mais evidente no universo de Maria Velho da Costa, não deixando de estar presente no de Teolinda Gersão, onde é evocado de forma cerebral e distanciada, em personagens secundárias como Casimira, criada a quem é reconhecida uma integridade ao partir da casa paterna de Hortense, merecendo, conseqüentemente, a crítica hipócrita do patriarca por contrariar os seus interesses: – *Era uma ingrata. As pessoas do povo não têm sentimentos. (PMFF, 39)* Seguindo o modelo da empregada Casimira, resistente e subversiva à ordem que lhe é imposta, também Hortense numa atitude irreverente abandonará a casa do Pai. Símbolo da ordem patriarcal:

o mesmo modo que tinha Casimira de resistir à casa, lembrou-se, havia sempre uma distância que ela mantinha e que a impedia de ser assimilada, cumpria exactamente as tarefas, mas dentro de si negava-as todas, chegaria sempre o momento em que bateria com a porta e esse gesto destruiria de uma vez os anos que servira, era de novo livre (PMFF, 96).

A reflexão que se segue, desenvolvida pelo narrador sobre Casimira, reflecte uma rejeição absoluta do critério da aceitabilidade social, privilegiando o da autenticidade, podendo também ser aplicada a Hortense, vislumbrando-se assim a influência da criada sobre a menina: *era surda a todas as vozes da casa, fechava-se na sua grossa pele de bicho com uma teimosia impermeável e bronca, com a força brutal de não aceitar ideias nem palavras e de encontrar a verdade dentro de si, como uma pedra (PMFF, 96).*

Mas, para além desta tradição revolucionária romântica da idealização da classe trabalhadora, como explicar a atribuição da função maternal às criadas? Jane Gallop, no seu artigo⁷¹⁶ sobre o texto de Annie Leclerc, intitulado “La lettre d’amour”⁷¹⁷, ao qual voltaremos, chama atenção para uma longa tradição fálica de desejo por aqueles com menos poder e privilégio, nomeadamente as mulheres. Da influência desta tradição, nas obras de Maria Velho da Costa e Teolinda Gersão, manifestada através da predilecção das meninas destas Autoras pelas suas amas e criadas, pouco se pode adiantar, no entanto, a influência da

⁷¹⁶ Jane Gallop, “Annie Leclerc Writing a Letter, with Vermeer”, in *October*. Vol. 33, Summer, 1985, p. 103-117.

⁷¹⁷ Annie Leclerc, “La lettre d’amour”, in *La Venue à l’écriture*. Hélène Cixous, Madeleine Gagnon & Annie Leclerc, Série “Féminin Futur”, coll. 10/18, Paris, Union Générale d’Éditions, 1977.

tradição que confere às classes desfavorecidas “uma maior integridade”,⁷¹⁸ parece revelar-se de forma evidente nestas obras. Todavia, Maria Velho da Costa procede a uma distinção do trigo do joio dentro dessa mesma classe, pois nem todas as suas oriundas são dotadas desta integridade. Note-se a diferença de linhagens de empregadas como Dália de *Maina Mendes: imagem e semelhança de seus patrões muitos, pois partirá sempre à proposta de casa de melhor talher e mais fino luxar. (...) Com recato lhes cobiça os proveitos e lhes odeia com cuidado os filhos menores* (MM, 40) e Lídia, de *Casas Pardas*, classificada por Sara (velha empregada da família, que à imagem de Hortelinda acompanhara a *menina Carminha* (CP, 421) – Maria do Carmo – de casa dos pais para a do marido) de forma totalmente distinta de sua irmã Elvira que, como Hortelinda, encarna uma integridade tradicionalmente projectada nos menos dotados de poderes e privilégios como assinala Jane Gallop:

ELVIRA – Vocemecê nunca quis outra vida?

SARA – Não, nem me dou mal com esta se não me vierem estas curtas atentar, que a gente olha para elas ao Domingo e já não sabe quem é a patroa, nem quem é a senhora, não queiras tu sapateiro tocar rabeção.

ELVIRA – Ela é nova, menina Sara, se a menina puxar por ela.

SARA – Ná, já são outros cordelinhos a tangê-la. Vê lá se a ti te dá para aquilo.

ELVIRA – Tive outra criação.

SARA – Tens mas é outro tino. (CP, 278)

No entanto, nas obras de Maria Velho da Costa e Teolinda Gersão, independentemente da “linhagem” das serviçais, todas parecem assumir um papel pedagógico junto das crianças das casas em que servem, tal como é notado por Doroteia:

Fomos sujeitos à pedagogia perversora de uma casta que não perdoa morar nas nossas casas, a proximidade sem mudança de estado: as serviçais. Com o filho do patrão todo o criado é mensageiro da dívida, 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. (MA, 181)

O mesmo será referido por sua mãe Duartina, numa conversa iniciática que tem com a filha antes do seu casamento: *Não lhe vou falar dos factos da vida, houve as criadas para isso, essa maçadoria que, se tiver tento e sorte, a entretém por um bom par de anos e depois se suporta porque faz bem à pele. (...) primeiro vinha-se de França (...) Depois da barriga da mãe, à bruta da boca das criadas. (MA, 169-170)*

⁷¹⁸ “We may well doubt whether the other woman here is anything but a projection of woman who would be truly immanently feminine, who would not be split like the writer. The real woman, the pure being-in-itself, is always the other woman. And we traditionally project greater integrity of being to those with less power and privilege.” Jane Gallop, *op. cit.*, p. 117.

Esta função pedagógica, exercida pelas criadas, é ainda sublinhada no relato da experiência pessoal de Maria Velho da Costa n' *O Livro do Meio: Terá sido pouco depois de ela* [Alice, jovem empregada de casa de seus pais] *me dizer, instada, como é que se faziam os bebês. Os homens tinham um coiso que punham dentro das mulheres. (LM, 317)* A função pedagógica e simultaneamente “de vocação invertora” do poder patriarcal, tradicionalmente exercida pelas serviçais, encontra-se também presente na obra de Teolinda Gersão sendo declaradamente assumida por Maria Badala que inicia Virita a uma prática subversiva feminina ancestral, a de simular a virgindade, ao contar-lhe a história de Dona Isabela Bela, por sua vez, iniciada pela ama de seu amante:

Não se aflija, menina, disse-lhe então a Marcolina Fina, ama de Dom Crispim, que por ser velha sabia muito. Aqui tem um saquinho, feito de bexiga de porco, cosido com linha e cheio de sangue de galinha. A menina mete-o em certo sítio que eu cá sei, e quando for a ocasião espeta-lhe um gancho de cabelo ou alfinete, e depois de amanhã Dom Beltrão Pantaleão vai orgulhar-se de mostrar o lençol a todo o reino e a mais cem léguas em redor. (CCC, 185-186)

Maria Badala não só procura livrar Virita da mentira romântica em que vive, como lhe dá a receita para subverter o poder patriarcal do qual é prisioneira, desconsiderando ainda a figura do pai da menina, seu patrão (CCC, 183-186). A referida conversa entre Maria Badala e a menina, ao ser escutada por Duarte Augusto, pai de Virita, desencadeia a manifestação de uma perspectiva masculina que considera a emancipação sexual feminina como uma promiscuidade digna de insulto, agressão verbal reactiva, emergente de um poder ameaçado:

Putas, insurgiu-se. Putas. Assim as mulheres furavam a lei, com um bico de alfinete, (...) Fingidas, falsas. Perversas. Mentirosas. Dissimulando com risos, doçuras e falinhas mansas para os basbaques que fossem nisso. Mas ele nunca fora. Com ele, mulheres era como dizia o povo: rédea curta e porrada na garupa. (CCC, 187)

Ainda no romance *A Casa da Cabeça do Cavallo*, é associada a uma classe trabalhadora, a das lavadeiras – entre as quais se encontra uma personagem de nome Preciosa –, um conhecimento subversivo que alia a emancipação sexual ao poder feminino

encarnado pelas bruxas⁷¹⁹, o que remete para a mesma questão também tratada por Maria Velho da Costa em *Maina Mendes*, analisada no ponto 1.2.2 “A feiticeira”⁷²⁰.

*Falavam de sogras, da forma de evitar filhos, de como se faziam desmanchos, e de como de tudo isso também as bruxas sabiam, de novo voltavam, portanto, às bruxas, (...) E a Preciosa contava, como antes contara a Carlota, (...)
Ai menina, que isto são coisas que nem era para serem ouvidas, e Deus me perdoe se falo, mas é para a menina saber como as bruxas são negras, más e sujas, porque se untam com azeite nas partes escusas do corpo e se põem nuas à janela por onde daí a pouco hão-de sair voando com os demónios, e no campo onde por fim descem eles as possuem por diante e por detrás, e lhes dão mais prazer do que nenhum homem pode dar às mulheres, porque os demónios têm as suas naturas muito fortes e compridas, como nenhum homem tem (CCC, 138)*

Com o passar dos anos, apesar da Revolução de Abril, as diferenças sociais parecem acentuar-se e a classe desfavorecida dos serviçais desiste, sobretudo na escrita de Maria Velho da Costa, da sua função perversora assumindo a culpa da *nivelação dos estados* a que se permite em *Myra* sob a sugestão do patrão, face à ameaça de um provável *tsunami*: *Riam de mais e muito. Todos se queriam perdoados e perdoar da orgia, da nivelação de estados, contra o medo da morte, deles e da casa. (Myra, 124)*

Elvira, personagem de *Casas Pardas*, encarna essa classe trabalhadora triunfante *versus* burguesia decadente, elogio que anos mais tarde Maria Velho da Costa acabará por renegar de forma brutal, sobretudo o ruralismo telúrico encarnado por Hortelinda, cuja insuportabilidade transparece, como já foi referido⁷²¹, nas palavras de Simão em *Missa in Albis* quando aspira a ver-se livre do campesinato. Em *Casas Pardas*, são cantados hinos à maternidade nas personagens de Rosa (que apesar de não ter filhos cria Mimi) e de Elvira, no seio da qual é gerada a epifania do “seu” menino (*CP*, 93), sendo através destes dois casos confirmada uma maior generosidade afectiva em meios sociais desfavorecidos.

O seguinte trecho, através da referência à declinação latina Rosa Rosae, não só identifica a personagem a quem é dedicado, como a torna referente do título “Declinação” da V e última casa de Mary, na qual é integrado. Os títulos da IV casa de Elvira e de Elisa, como o da V de Mary, referem directa ou indirectamente as personagens que marcarão para sempre o destino das suas casas. Por outras palavras, Stella (estrela), Angelo (anjo) e

⁷¹⁹ Questão já analisada no ponto 2.4. “*África (...) entrava dentro de nós como um bruxedo*” da primeira parte, a propósito do romance de Teolinda de Gersão *A Árvore das Palavras*.

⁷²⁰ Cf. p. 329.

⁷²¹ Cf. nota 463, p. 243.

Declinação (declínio de Rosa) são as personagens que explicarão, respectivamente, o rumo salvífico tomado por Elvira e Elisa e o trágico de Maria das Dores:

e, tu

ROSA ROSAE

Mal sabendo ou sabendo de que denegado saber que não é dito e te povoa as noites de malignos entes – que desse corpo, que te acompanha como amantíssima excrescência donde recebes o alimento, serás decepada pela inflexão de um golpe gerando-se invisível de uma história antiquíssima carência, entre vós ambas a inscrição da fome e do abandono precoce, ó rosa que definhas carcomida de um verme que não deixará pétala sobre pétala no edifício do vosso entendimento carnal. (CP, 409)

Neste hino ao relacionamento simbiótico entre “mãe” e “filha”, cantado na personagem de Rosa, é cruelmente sublinhada a terrível constatação de uma separação precoce – provocada pela sua morte anunciada na doença, verme, que a carcome – geradora de uma carência ancestral e intransponível para Mimi. O decepar de uma *amantíssima excrescência* (CP, 409), é eufemismo de um “complexo de castração”, de um corte não de pênis mas de um cordão, de um seio, de um desejo não do sexo masculino – ao contrário da teoria freudiana – mas do corpo da “mãe”, Rosa, com o qual Mimi vive uma perfeita simbiose feliz, um verdadeiro *entendimento carnal* (CP, 409). A experiência de bem-estar físico manifestado no prazer dos banhos, do comer, nos cheiros bons e contactos sensuais agradáveis traduz-se no contentamento e alegria dos risos que partilham. As funções maternais prestadas por Rosa a Mimi são assim louvadas na criada:

Que abres a boca e há uma colher empunhada com gosto e delicadeza no saciar-te, defecas onde te foi pedido e há esta mão vitoriosa e compadecida do compromisso que te extrai das bordas do pequeno ânus rosado os resíduos das fezes dizendo-te ainda linda no agachamento humilimo, tropeças e é esta mão que te sustém da laceração das rótulas redondas e tenras e te incitou porém à audácia do passo erecto e da aplicação inábil dos nomes. (CP, 409)

Rosa sacia as necessidades primárias de Mimi, desempenha todas as tarefas indispensáveis à sobrevivência da criança, tratando da sua alimentação e higiene, protecção (do ser desprotegido), ensinando-lhe ainda a ter confiança nela própria e a palavra. Considerando os já referidos requisitos da prática maternal, apontados por Sara Ruddick no seu artigo intitulado *Maternal Thinking* – a preservação, o crescimento e a aceitação social – o desempenho de Rosa é sobretudo dirigido pelos dois primeiros, no interesse de Mimi, conferindo apenas uma atenção relativa ao terceiro, no interesse de seus patrões, pais da

criança: *Despache-se a comer o lanche Mimizinha senão quando a mamã e o papá vierem não está pronta e eu queria vestir-lhe o vestido de organdi azul (CP, 403). Pronto, agora não se amachuque toda até eles virem (CP, 408).*

Utilizando o dispositivo freudiano, a relação de Rosa e Mimi exemplifica uma fase pré-ediapiana feliz, na qual a mãe é substituída pela criada, transferência absolutamente aceitável, segundo o psicanalista⁷²². Através do prazer proporcionado a Mimi, lê-se um desejo libidinal passivo da menina pela criada (“mãe”) que se concretiza e satisfaz plenamente nas sensações voluptuosas desfrutadas: *e esfrega-te as costas com a esponja verdadeira macia e as unhas amolecidas, coça-te mais acima e mais abaixo como tu pedes, passa-te agora nas dobras do pescoço e da vagina e tu calas-te de prazer chuchando o rabinho estriado do pato. (CP, 406)* Rosa parece cumprir o papel de iniciadora da fase fálica da menina de acordo com o anunciado por Freud, no seu texto intitulado “De la sexualité féminine”, publicado em 1931:

“La fille (...) n’a pas pu ne pas éprouver ces premières, ou du moins ces plus fortes, sensations génitales lorsque la mère (ou la personne qui dispensait les soins et la représentait) procédait à la toilette et aux soins corporels. Que l’enfant aime bien ces sensations et invite la mère à les renforcer par des attouchements et des frottements répétés, des mères m’ont souvent communiqué l’avoir observée sur leurs petites filles de deux à trois ans. Le fait que la mère ouvre à l’enfant de façon si inévitable la phase phallique, je le rends responsable de ce que, dans les fantaisies des années ultérieures, le père apparaît si régulièrement comme le séducteur sexuel.”⁷²³

O psicanalista desenvolve esta mesma ideia da importância da relação pré-ediapiana para a rapariga⁷²⁴ na lição XXXIII da “Nouvelle suite des Leçons d’Introduction à la Psychanalyse”, intitulada “La Féminité”, publicada em 1933:

“Bref, nous acquérons la conviction qu’on ne peut pas comprendre la femme si l’on ne prend pas en compte cette phase de liaison précœdipienne à la mère. (...) Et voilà qu’on

⁷²² Cf. Sigmund Freud, “De la sexualité féminine”, *op. cit.*, p. 23. (532) e Sigmund Freud, “Nouvelle suite des leçons d’introduction à la psychanalyse, XXXIII^e Leçon : La féminité”, *op. cit.*, p. 202. (126). Atente-se à interpretação de Sarah Kofman sobre este aspecto da teoria freudiana: “Le premier objet d’amour pour le garçonnet, c’est sa mère à laquelle il demeure fixé pendant la formation du complexe d’Œdipe et, en somme pendant toute la vie. Pour les filles aussi le premier objet doit être la mère ou les personnes qui la remplacent : nourrice, bonne d’enfants, etc. Les premiers investissements objectaux découlent de la satisfaction des besoins vitaux essentiels.” Sarah Kofman, *L’énigme de la femme : La Femme dans les textes de Freud*. Paris, Éditions Galilée, 1980, p. 221.

⁷²³ Sigmund Freud, “De la sexualité féminine”, *op. cit.*, p. 23. (532)

⁷²⁴ Talvez seja uma intuição semelhante de impossibilidade de compreensão da mulher, se negligenciada a fase de ligação preediapiana à mãe que subjaz à referida reflexão de Henrique sobre Maina no dia do casamento de ambos: *Como pudeste ser sem mãe? (MM, 89)* O que Henrique no entanto desconhecia é que essa ligação primordial necessária ao equilíbrio individual de Maina tinha sido transferida para a figura de Hortelinda.

retrouve, dans la préhistoire préoedipienne des filles, la fantaisie de séduction, mais la séductrice est régulièrement la mère. Or ici la fantaisie touche le sol de la réalité effective, car ce fut effectivement la mère qui, lors des gestes requis par les soins corporels, ne put que susciter des sensations de plaisir au niveau de l'organe génital, peut-être même les éveiller pour la première fois.”⁷²⁵

A relação de Mimi com a criada Rosa transborda da satisfação do desejo libidinal da menina pela criada. O prazer de Mimi é colhido ao ser *levada apertada nos braços* e ao sentir o contacto sensual com o *pescoço* e as *bochechas macias molhadas* da sua Rosa:

E essa voz [a da criada Rosa] tem campainhas de sininho de cordeiro de felpa em cima de rodízio e de flor fina azul aberta e chupável, tu, (Mimizinha) dizes com a boca cheia sendo levada apertada nos braços e a tua cara unvida de manteiga encostada terna àquelas bochechas macias molhadas e cabelos pretos, Rosa posso levar o meu patinho?, Podes, minha santinha, meu passarinho de prata, atão não puderas (...) E tu vais abanada ao colo de um lado para o outro, o que te faz vazios na barriga mas não caís e guinchas de prazer, o bracinho aferrado ao pescoço morno, a mão ao pão. (CP, 404)

Rosa garante a Mimi o amor tão desejado e necessário à sua consolidação enquanto ser humano que se revelará, porém, insuficiente dada a morte “prematura” da criada que deixa Mary irremediavelmente “órfã”, tendo como consequência o sofrimento de um destino suicida trágico: *Deitas-lhe os braços ao pescoço e dizes, Gostas de mim, Rosa, gostas?, e ela beija-te muito de chupado o pescoço e diz, Atão não houvera de gostar, quem é que criou o meu anjinho, quem foi? (CP, 405)* Mimi transfere a dependência afectiva da mãe (pouco disponível) para a criada, e nesse universo de afectos o medo do abandono é inevitável e manifesta-se na indagação de Mimi sobre a separação que implicaria o casamento de Rosa (CP, 419). Também Maina, no seu último diálogo com Hortelinda que assume a forma de um monólogo a duas vozes, temerosa do abandono, confessa o amor laudatório pela sua fiel criada: *MULHER MULHER QUE TENS TU ROSA VELHA MÃE DE SANGUE ELES TÊM TODAS AS CHAVES E ATÉ JÁ O MENINO SE ME APARTA FICA MULHER HORTELINDA (MM, 112)*. Hortelinda, por sua vez, entrará na morte acompanhada pela imagem radiosa de consumação da relação simbiótica feliz com a sua menina:

tanta formosura com o arco da velha metido nas tranças que grande está posta menina quem na pôs assim por cima das águas já vou olha o arco como lhe reluz (...) já vou pelo arco lhe chego ao artelho tamanho do mundo por cima dos peitos carregos tamanho

⁷²⁵ Sigmund Freud, “Nouvelle suite des leçons d'introduction à la psychanalyse, XXXIII^e Leçon : La féminité”, *op. cit.*, p. 203-204. (129)

já vamos Maininha olha a luz olha o sável subindo pró sol olha o setestrela a luz que leveda e eu nela caída calhada livrada. (MM, 112)

A solidariedade feminina, actualizada na relação entre Maina e Hortelinda, como foi salientado ao longo do ponto 1.2.2. “A feiticeira”, também se verifica na relação entre Maria Badala e Virita, numa cumplicidade simbiótica que leva a primeira, a criada, a partilhar, com a mesma intensidade, o desgosto da segunda – a menina bonita da casa – o de ter sido abandonada pelo noivo prometido (CCC, 100, 109). A falta do amor feliz, vivido com Rosa, provocará em Mimi a perda para sempre da *maravilhosa unidade do [s]eu espírito* (CP, 108). Rosa, chocada com o desamor dos pais sofrido por Mimi, confessa a afeição pela menina ao seu conversado (CP, 413), sentimento que contrasta de forma flagrante com a desatenção da mãe, Maria do Carmo:

e dizes timidamente para aquela cara onde as luzes redobram loiras, A mamã é linda, e ela então sorri com os olhos de água de vidro dando-te pequenas pancadas na bochecha como se faz no lombo da perdigueira que desabocanha caça e fecha os olhos, Allez vous coucher, mon petit choux, elle est gentille, la petite, vá, vá dormir, Mimi, Rosa, a menina tem dormido bem?, Muito bem, minha senhora, já nem acorda de noite, nem molha a cama nem nada. E quando lhe depões a mão gorda do teu braço livre do peso da boneca no ombro enchumado ela retira-ta, segurando-a pelo punho ainda de roscas e dá-te a ponta da cara onde procuras depor o beijo que não suje, a boca apertada para não ter cuspo, segura nos braços pela Rosa que te inclina para ela, o corpo de Rosa rijo de triste (CP, 418)

A questão da *emissão culposa de urinas* (CP, 409), recorrente nas obras de Maria Velho da Costa, referida várias vezes em *Casas Pardas* (405, 409, 418), é abordada em *Missa in Albis* (180)⁷²⁶ e confessada n’*O Livro do Meio*, dizendo sempre de uma condenação da mãe dificilmente suportável e de uma cumplicidade constante das criadas ou da vizinha, Nita, neste último texto⁷²⁷. Na relação com Rosa, esta questão não deixa de ser abordada assumindo a criada, perante tal facto, uma atitude cúmplice da menina protegendo-a da

⁷²⁶ Cf. § 3.1.1. “Uma educação para a aceitação social” • “*Maternal Thinking*”, p. 347.

⁷²⁷ *Mal sabia a Mãe que ela me tirara as cuecas mijadas e as escondera para eu não ouvir as palmadas no meu rabo e os gritos. (LM, 136)*

A Nita era um ninho. D. Maina encobria-me por feroz justiça sumária; não precisava de ter lido Winicott ou Melanie Klein para saber que é absurdo pedir a uma criança de dois anos que tenha controlo da uretra, por mais que isso seja desejável como submissão à lei da Mãe e precocidade fidalga. D. Maina não gostava do arrivismo ansioso da minha mãe que cevava na minha vagina chorona. Nita encobria-me por cumplicidade infantil e mentia com a verdade (...) toda riso e mimos. A Fáfã lanchou tudo, fez chichi no bacio e não tem temperatura, Julieta. Se quiseres deixa-a ficar até ao almoço. Furava assim a minha greve de fome e febres. (LMD, 175)

recriminação maternal. No amor e doçura que nutre por Mimi, Rosa também a protege de uma culpabilidade nefasta ao desenvolvimento da confiança em si mesma:

Acordas pelo meio das noites nesses grandes espasmos de ser comida de fauces esguias e obscuras emergindo dos braseiros da tua emissão culposa de urinas e são estes braços que logo te erguem ao unísono com um outro corpo que pode abarcar o teu, ninando cantos doces e o perdão e a promessa. (CP, 409)

Parece ser apenas na companhia das empregadas que Mary encontra consolo. Apenas Lídia, no fim da sua curta vida, e Rosa, no seu início, lhe proporcionarão um conforto físico. Lídia, satisfaz as necessidades primárias ligadas ao bem estar físico de Mary, cumprindo os dois primeiros preceitos do *Maternal thinking*, desempenhando relativamente à patroa, já adulta, uma função semelhante à maternal. É Lídia que a alimenta, levando-lhe o pequeno almoço ao quarto (CP, 108), fazendo-lhe companhia enquanto almoça (CP, 211), preocupando-se com o seu estado frágil quando regressa de uma tarde de compras (CP, 357), imediatamente antes de pôr fim à vida. É ainda Lídia que lhe prepara o banho e lhe escova o cabelo (CP, 235), é esta mulher que lhe dirige as poucas palavras reconfortantes antes do seu suicídio: *Credo, minha senhora, a senhora inda não tem trinta anos, a senhora anda mas é desgostosa, (CP, 369)*. É também na sua criada Casimira, a quem se dirige em discurso livre, que Hortense encontra consolo para a sensação de asfixia provocada pela asma na infância: *se ficares aí não morrerai, aos poucos dormirei e quando acordar estarei à tona de água e poderei respirar outra vez (PMMF, 38)*. Do mesmo modo, Lóia para além de salvar a vida de Gita, lhe faculta a alegria de viver: *Lóia também era alegre – ria muito e os seus olhos brilhavam. A sua alegria era contagiosa, junto dela eu ficava diferente. (AP, 45)*

Na obra de Maria Velho da Costa, à excepção de algumas mães, como Cecily ou Maria Eduarda, são certas criadas ou amas que tranquilizam os receios e inseguranças das personagens meninas. O medo de Mimi, manifestado na *emissão culposa de urinas* (CP, 409, 405, 418, 421), é dissipado através da atitude reconfortante de Rosa, enquanto que o de Gita actualizado em pesadelos é expulso através da presença de Lóia. Por conseguinte, na obra das duas Autoras, a imagem da família feliz integra a “mãe-substituta” e um companheiro da mesma condição social que, no caso de Gita, toma a forma de Laureano, seu pai:

Laureano eu Lóia e Orquídea, uma pequena família caminhando, as árvores balançam, acima da cabeça, o ar está mais fresco, agora, e reencontra-se a alegria de andar. Por vezes, sem prevenir, suspendo-me no braço de ambos e volto rapidamente os pés por cima da cabeça, para logo de um salto os pousar no chão, eles assustam-se por um instante e riem, (AP, 33)

Privada do amor maternal, Mimi experimenta um carinho que desconhece junto dessa outra família sentimental que forma com Rosa e seu namorado Manel. Dado o fosso social existente entre António, o pai de Mimi, e a empregada, a imagem paternal no quadro da família feliz é encarnada pelo ganhão que promete a Rosa uma nova vida em Lisboa no fim da Segunda Guerra.

Quantos anos tem ela, ó Rosa? Vai em cinco, o anjinho, mas isto é tão entendida, não é minha rosa?, Rosa és tu, Ora somos as duas, não é minha pombinha? E tu dizes como essoutra cúmplice menina Julieta a sua perfeita ama, evocando, Éi. E os dois desfazem-se a rir mas tu sentes que é de gosto em ti e no teu falar local, deles, (CP, 413-414)

O nome vegetal de Rosa sugere a seiva que alimenta a menina e onde Mimi enrosca progressivamente o seu sentir, mas, paradoxalmente, esse tronco da sua vida caminha para a morte (*ó rosa que definhas, (CP, 409)*). Invocando uma tradição iconográfica que pinta relações femininas análogas, Maria Velho da Costa escreve um hino à maternidade ao fixar o arquétipo de um amor maternal, meio fraterno, cúmplice e feliz no feminino:

ó amadas dos tempos e das iconografias, meia virgem com menina emprenhando-se do mundo, cativas mãe e filha verdadeiramente adoptadas onde flui entre corpos não leite mas a frequência do corpo a corpo prolongado e a palavra, ambas espúrias passageiras de precária barca, delicioso contrato ante a adiada perda, corola rescendente, de botão a flor feita o mesmo amável pé hasteado num tempo, o dom materno. (CP 410)

De facto, as “mães-substitutas” de Maria Velho da Costa não amamentam, ao contrário da emblemática Lóia de Teolinda Gersão; no entanto, cumprem uma verdadeira dádiva materna, como é o caso de Hortelinda e Rosa, a empregada alentejana. Esta última, apesar de não amamentar Mimi, desenvolve uma relação fusional consumada na frequência da palavra, alimento do espírito, que flui entre ambos os corpos.

De modo semelhante, Gita actualiza a relação fusional simbiótica com a “mãe-substituta”, ao beber no leite de Lóia, o amor que lhe permite sobreviver (AP, 19). À

excepção de Maina e Elvira, as outras mães ignoram o prazer da amamentação e do amor maternal descrito por Annie Leclerc⁷²⁸.

Uma generosa capacidade de amar “os filhos dos outros”, de condição dita superior, que aumenta diante a oportunidade de o fazer, é representada de forma flagrante por Lóia, afortunada em leite e amor para as suas filhas, e para a da patroa que, inversamente, não tem o leite do amor para dar à própria filha. Mary, aquela que não ama por nunca ter sido amada, também não amamenta, conforme se pode inferir pela firmeza dos seus seios (CP, 111). Mary, Amélia e Mariana Amélia são exemplos de filhas mal amadas, destinadas a uma falta de sentido. As duas primeiras serão, por conseguinte, mães que não cumprem o seu papel, muito provavelmente, por não terem tido um exemplo de amor nas respectivas infâncias, Amélia por ser órfã de pai e mãe e, Mary apesar de não o ser é como se fosse. Aquele que não foi amado nem preferido, não pode amar nem preferir. Parece ser esta a mensagem de Maria das Dores, verbalizada no discurso com o seu nome *DISCURSO DE MARY*, que surge no segundo acto da terça casa, que é a sua (*capoeira* aos olhos de Elisa (CP, 389)) depois da morte dos pais, durante um jantar no qual se embriaga e é humilhada por todos os convivas que, à excepção da irmã, a ignoram totalmente:

Quando eu nasci eu só queria viver acho eu mas nunca ninguém me quis. (...) Nunca ninguém sofreu por causa de eu existir. (...) Quando eu nasci só me lembro que começaram logo a dizer que eu era muito bonita mas não me lembro de terem pegado em mim como se eu fosse melhor cheirasse melhor ou soubesse melhor que qualquer outra coisa. O único cão que me lambia mais até morreu de sarna. Não era feio nem bonito mas era o meu cão. (...) (CP, 271)

Em contraposição diametral à falta de afecto de Mary, pode-se posicionar Matilde. Enquanto que a última é objecto de amor, por parte de todos da sua família – desde o pai, à mãe e à avó – só poderá ter como destino a realização do seu eu mais profundo, que promete no fim do romance. Matilde é dotada do que Adrienne Rich considera necessário para que as mulheres encontrem o seu sentido, enquanto que Mary, se vê incapacitada de tal destino em

⁷²⁸ “l’amour c’est d’abord une affaire de chaire qui se mange, se donne à manger, et qui jouit de manger, et qui jouit de se donner à manger, et qui grandit de jouir, et qui pousse au-dehors... L’enfant qui tirait de mon sein ce lait profond et fort que lui seul inventait me faisait immense en ce savoir. Enfant générateur de ma jouissance, enfant semeur de ma générosité, enfant, mère de ma jubilante naissance. Plus tu me têtes, plus le bon lait d’amour me monte aux seins, tête, tête encore et j’en pourrai nourrir, deux, trois, dix comme toi. Nourris-moi mon enfant-mère, nourris ma grande faim, ma faim immense de nourrir.” Annie Leclerc, *op.cit.*, p.142.

função dessa mesma privação: “Tant qu’un solide cordeau d’amour, de solidarité et d’exemple ne sera pas tendu entre Mère et fille, femme et femme, à travers les générations, les femmes continueront à errer dans le désert.”⁷²⁹ E erram definitivamente no deserto Mary e Amélia, privadas de uma relação privilegiada com a mãe ou outra mulher. Mary testemunha no discurso homônimo que os bens necessários e vitais a qualquer filha são a ternura e a confiança, sob a forma de amor. Esta lacuna que é insuficientemente colmatada por Rosa ser-lhe-á fatal, diferenciando-a da irmã que não é privada de tal amor por parte do pai. Sendo, muito provavelmente, necessário ter sido amado para amar, como parece ter percebido Elisa na sua última casa. Da falta de amor que a impedirá de amar, testemunha Mary no monólogo da terça casa, e sobre o amor que permitirá a Elisa prosseguir o seu caminho pensa a aprendiz de escritora na terceira pessoa (ela), na sua última casa, Língua: *Elisa podia amar (CP, 381) tinha sido muito amada e tinha amado e que para quem assim é e lhe foi feito, havendo sobrevivido à separação, tudo, tudo pode sempre recomeçar. (CP, 380)* Este discurso pode ter como referente o relacionamento amoroso com Angelo – o “príncipe” negro⁷³⁰ que Elisa encontra no jardim zoológico – uma vez que evoca a separação temida e expressa no fim do primeiro diálogo: – *Não, disse eu, contigo não teria medo senão da separação. § – Essa é a única lei, gazela. (CP, 310).* No entanto, parece referir-se à sua experiência de infância vivida com o pai que sempre a amou e acreditou nas suas possibilidades reais, confirmando em Elisa uma confiança e alegria que esta proclama: *Sim, sim, nascemos para a alegria.*

A confiança, condição *sine qua non* do amor maternal, tal como é descrito por Sara Ruddick, também o é para o amor fraternal e generoso entre povos (oposto ao de uma lógica patriarcal, devedora, submissa e sacrificial), sugerido num dos diálogos entre Elisa e Angelo:

*Crês então que não há salvação sem violência?
Sem veemência organizada, para os sobreviventes, para os mutantes, para os povos pobres.
Qual é a diferença entre a veemência e a violência?
A veemência ri-se, chora, entenece-se com a natureza, hesita, continua como um amor grande.
Isso enfraquece,*

⁷²⁹ Adrienne Rich, *op. cit.*, p. 244

⁷³⁰ Curiosas são as semelhanças desta personagem com aquela de nome Orlando que surgirá vinte três anos mais tarde, no já referido romance *Irene ou o Contrato Social*. Sendo denotado desde cedo, na obra de Maria Velho da Costa, um interesse multicultural, que será claramente manifestado nos seus romances mais recentes.

Isso é força. (CP, 318)

Neste diálogo, assiste-se à transposição de uma ética de valorização do amor, alegria e coragem de um plano individual para o plano universal. A *veemência* necessária à sobrevivência dos povos desfavorecidos resultaria da alegria que se expande como um *amor grande*, habitado pela coragem. De uma semelhante confiança e alegria parece participar Matilde sendo, no seu caso, tal ensinamento veiculado mais por parte da mãe e da avó do que do pai. Da incapacidade afectiva de Mary brota uma imensa ignorância que a desapropria do seu próprio “Eu”, conforme afirma múltiplas vezes: *Perdi para sempre a maravilhosa unidade (CP, 369)*. Alcoólica e suicida, Mary pouco ou nada tem a dar aos seus filhos: *Bebo qualquer coisa, saio antes dos pequenos virem (CP, 126)*. Esta sua dificuldade em amar é denunciada sem piedade por Sara, a criada mais velha da casa: *Que ela nunca gostou dele, aquilo gosta lá de alguém, nem aos filhos. (...) sem aconchegar os meninos. (CP, 248-249)* A falta de afecto e da já referida educação para a aceitação social sofrida por Mary, vai privá-la dos prazeres e dons da maternidade, alienando-a do seu próprio corpo:

Tudo bem ainda hoje, o magro nem demais, a flacidez da barriga já tão quase nada, cinco anos depois do último parto, os veios ficados de pele mais branca onde quebrou de distensão do ventre só visíveis espalmando-a, tudo de um só tom, os mamilos sem uso de criança, pequenos, sem grosseria, uma sépia chique, nem parece carne, ou tudo parece ali vivo de outro modo (CP, 111)

Mary é esposa e mãe por acaso, não porque o tenha escolhido, mas porque os outros o fizeram por si. Essa incapacidade de se realizar, de facto, de uma forma feminina, apesar de aparentemente o fazer, poderia eventualmente explicar-se, em termos freudianos, pelo seu Édipo feminino mal resolvido resultante da rejeição do pai, assumida na preferência pela irmã. Para se poder debater por si mesma, Mary teria, à imagem da sua irmã – amada e defendida incondicionalmente pelo pai – que ter sido objecto de amor e de luta, o que de facto nunca foi, uma vez que a sua mãe, indulgentemente, sempre a deixou tornar-se vítima, educando-a para um papel minimizado e desencorajador de “barbie”. Incapaz de agir iluminada pelo amor que não conheceu, à excepção do efémero que experimentou com Rosa, sem qualquer confiança em si mesma, Mary desvincula-se da função de mãe delegando-a,

por sua vez, nas empregadas Sara e Lídia: *Quando os meus filhos nasceram eu estava a dormir. Toda a gente disse Dê cá que eu visto. Eu sei que não sei muito bem fazer essas coisas com as crianças foi melhor assim* (CP, 271). O sono de Mary, no momento fundamental do nascimento dos filhos, evoca a anestesia em que se encontra a protagonista do conto “O Furto”⁷³¹, na cena de natalidade do seu primeiro filho. O sono de Mary e a anestesia dessa mãe roubam-lhes, como sugere o título do conto, a alegria de estarem com os filhos *desde o início* (LC, 77) e se Mary denuncia frequentemente o despojamento da sua unidade, o que a impede de assumir plenamente a maternidade, a mãe do conto manifesta a mágoa de ter sido privada da sua *dor precisa, por seu consentimento e escolha, nada do que era seu lhe ficara (...)* tudo lhe havia sido furtado (LC, 74-75).

Personagem antípoda de Mary é Elvira, sapiente, para quem o nascimento do filho constitui uma epifania e, para quem a amamentação do menino, se torna uma fonte imensa de prazer, inspirador do desejo do marido. Verifica-se assim, nas classes menos “educadas”, uma sensibilidade superior para o amor:

Pegas no menino, tão molinho e sentas-te na borda da cama, a cabeça dele, a marrar-te com a cara numa aflição muito sisuda, boca aberta, sem choro. Tiras o peito para fora e ajeita-lo. Ferras-te mas sem dentes ainda, pica mas por pouco. E ficas-te a esvair-te assim num grande sossego com o teu homem que acordou e te pôs de manso a mão no quadril e de manso a deixa ficar enquanto se destremunha. (CP, 92)

• “Senhora escrevendo carta com sua criada”

Ah que eu possa saber de mim sabendo das coisas. (CP, 434)

Face ao elogio da generosidade afectiva e da *sapiência* (CP, 280) de Elvira, que contrasta em *Casas Pardas* com a ignorância de Mary nesses dois domínios e, diante das relações entre Maina e Hortelinda, Mimi e Rosa, Hortense e Casimira, Gita e Lóia – onde se salienta a diferença social entre as meninas, futuras mulheres de vários estratos da burguesia e as criadas, do povo – ocorre-nos o já referido texto de Annie Leclerc “La lettre d’amour”, integrado na obra *La Venue à l’écriture*, com dois outros textos de Hélène Cixous e

⁷³¹ Conto integrado na colectânea *Lugar Comum*, *op. cit.*

Madeleine Gagnon, no qual a Autora presta homenagem à sabedoria do amor silenciada na criada⁷³².

Annie Leclerc escreve este ensaio sob a forma de carta de amor dirigida a uma outra mulher, comparando-a à criada do quadro de Vermeer, datado de 1670 e intitulado “Senhora escrevendo carta com sua criada”. Ao tornar pública esta carta, publicando-a como ensaio, Leclerc contribui para a desconstrução do estereotipo de que as mulheres escrevem “apenas” cartas e os homens livros⁷³³. E procede, sobretudo, ao elogio de uma sabedoria do amor, “Sophia d’amour”, radicada na outra mulher, a criada do quadro de Vermeer: “Amour, jouissance originelle du naître et du connaître ; amour, terre de connaissance non de toi, non de moi, mais des choses du monde, de l’arbre, de l’eau, de l’herbe et de la ville, du firmament et de l’humain, rides et rires, fêtes et blessures, lutttes sourdes, peines et labeurs. Connaissance dont la lettre sera savoir. Sophia d’amour.”⁷³⁴

A *oração de sapiência* (CP, 280-281), recitada por Elvira na peça de teatro em três actos, “A Terça Casa” (CP, 239-286), inserida no meio do romance, verbaliza e representa essa sabedoria do amor, esse conhecimento hereditário, ancestral e sensível do mundo que passa pelo corpo e apreende intuitivamente o segredo vital e telúrico ignorado por Mary e procurado pela irmã Elisa. Os verbos e conjugações perifrásticas que integram a *oração*, dizem dum conhecimento divinatório e sensitivo que faz de Elvira uma configuração do arquétipo da feiticeira:

posso predizer do ribombar das nuvens (...) sei afastar-vos na noite dos lugares que lumejam azul inexplicavelmente, sei escutar no balir da ovelha o termo da sua prenhez (...) Posso dizer-vos, Está aqui o tempo de ir pelas romãs (...) posso saber-vos a quantas léguas ciranda o lobo (...) reconheço na noite os olhos do mocho (...) sei predizer-vos a precipitação das chuvas de amanhã (...) Eu sei cheirar, do corpo, ao

⁷³² A preocupação com a análise das condições de existência das mulheres de diferentes classes sociais, sentida e debatida apaixonadamente nos anos 70 é confirmada pela publicação, no mesmo ano de 1977, do texto de Annie Leclerc “La lettre d’amour” e do romance *Casas Pardas*.

⁷³³ Esta interpretação do texto de Annie Leclerc é divulgada por Jane Gallop, no seu artigo “Annie Leclerc Writing a Letter, with Vermeer”, no qual se pode ler: “Leclerc’s text, « La lettre d’amour », is in fact, in its own way, a love letter. (...) But of course this is also not a letter but an essay published in a book. Leclerc wishes precisely to heal the split portrayed on the cover of «Writing and Sexual Difference»: women write letters, men books. (...) “We women must continue to write from our loving bodies, but we must break «discretion» and «intimacy» and «risk that subversion» in public, in print, in general circulation. And so Leclerc writes a letter to her lover which is also «real text, literature, science of/from love», philosophy from the body. (...) Leclerc brings the love letter out of the closet and into the public domain.” Jane Gallop, *op. cit.*, p. 108. p. 103-117.

⁷³⁴ Annie Leclerc, *op. cit.*, p. 119.

exalar o medo do que ignoro e não domino e eu e a terra vamos abraçadas contra a morte, tão frágeis e indómitas (CP, 280– 281)

Nesta descrição da sapiência Elvira, assim como no último trecho de *Casas Pardas* dedicado ao triunfo do prazer no feminino encarnado no seu corpo (CP, 441), pode ser lido no texto de Maria Velho da Costa, um desejo de escrever o segredo da sensibilidade e do corpo femininos, semelhante ao confessado por Annie Leclerc:

“Je veux écrire ce qui se touche, s’étend, se voit et se respire, je veux écrire comment on s’en approche au plus près, au plus intime, (...) comment le corps féminin, dont la malédiction constitue le plus haut privilège (...) s’approche du corporel et de l’humain, de la présence et de l’histoire, (...) je veux dire la jouissance (...) Oui, tout ce qui de l’écrit se peut vouloir, (...) l’appel déchirant de la subversion...”⁷³⁵

O monólogo interior de Hortelinda, no seu leito de morte (MM, 109-112), também pode ser identificado como o único discurso desta personagem que diz de si (mas pouco). Na referida divagação, podem ser detectadas marcas de uma sensibilidade à natureza, de uma abertura ao mundo que tornam esta personagem, livre subversiva e indomável, mesmo se aparentemente manietada na classe dos oprimidos. O culminar de uma ligação fusional com a natureza revela-se na morte “ofélica/oféliana” de Hortelinda:

é mar atão que muge ao janelo não no quero não já me bonda o cheiro das algas nas tripas o peixe a escamar a nadar-me dentro onde está o dentro Maininha a crescer na água olha-me o safio a passar-me à beira olha-me a traineira por cima das tranças olha a azinheira no casco da barca e os homens ao fundo ai ar ai ar a nuvem caminha na água prá boca onde está a boca o peso da barca assente nos peitos ai ar ai menina (MM, 112)

O que Hortelinda veiculará a Maina é uma sensibilidade telúrica e aquática que nunca a deixará só ou prisioneira, enquanto da sua janela puder dar livre curso interior, à vida que lhe chega do exterior. Tanto o último e único monólogo interior de Hortelinda, no qual sobrevoou momentos da sua vida impregnada de natureza, como aqueles que podem ser os de Maina diante da sua janela, deixam transparecer uma liberdade que emana de uma compreensão fusional com o mundo exterior, dominado pelos seus elementos. Annie Leclerc sublinha a sabedoria inapreensível e evasiva da mulher de interior, despoletada pelo exterior

⁷³⁵ Annie Leclerc, *op. cit.*, p. 121.

visto através de uma janela que se abre, para o interior, como também já foi referido a propósito de *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*⁷³⁶:

“une fenêtre fut entrouverte, un voile s’est écarté, une femme-servante immobile et discrète a regardé ailleurs, et toute possession s’est dérobée. Femme de personne, servante de personne, une femme a traversé les murs et les lois, les ordres et les semonces et toute chose s’ouvrit en elle comme une immense fleur, et l’on apprit que rien jamais ne saurait être possédé tant qu’une femme servante serait tout entière gagnée, acquise, abandonnée au doux remue-ménage des choses du dehors.”⁷³⁷

Também Rosa personifica uma “sabedoria de amor”, ao ficar junto de Mimi quando esta simula dores de barriga, expressão da necessidade de mimo de que a mãe a priva: *Dói, dói, mas não é verdade e a Rosa que sabe quase tudo, diz-te, Eu fico, jóia, mas é só até a Mimi dormir*, (CP, 419). Rosa inscreve-se nessa mesma linha de valorização telúrica, partilhada com Elvira e Hortelinda, ao ensinar a Mimi o contacto alegre, íntimo e prazenteiro com a terra e com os animais da herdade (CP, 403-404). Rosa *sabe quase tudo*, como Elvira sabe das coisas (CP, 434). Tal sabedoria radica numa ética do afecto e do cuidado que se opõe diametralmente ao vazio gnoseológico e afectivo confessado por Mary: *Eu não tenho sabedoria, eu não tenho ciência, eu não sou a filha dos caldeus, é fora de mim que está tudo, não é justo* (CP, 368). De onde se pode inferir uma proporcionalidade directa entre o amor e a sabedoria, sendo as que mais amam, Rosa e Elvira, as que mais sabem. Nesta última personagem, concentra-se o paradigma de tal proporcionalidade. Esta mulher do povo, com uma sabedoria que é no texto referida como sendo substancialmente do corpo, revela-se portadora de um verdadeiro amor pelo pai, *o velho*, pelo filho, *o menino* e pelo marido, *o [s]eu homem*, que resiste à pobreza e exiguidade do espaço em que co-habitam, o quarto alugado em casa de D. Marieta:

O velho está lavado, despejaste o alguidar lá fora humildando-te ainda, Deixe, D. Marieta, aqui até faz bem às couves e escusa de sujar-lhe a pia. O velho dorme, uma bolha de espuma irisada num dos cantos da boca. O menino mamou de olhos fechados, cansado de chorar, de lamentar-se dos cheiros novos de expectativa malevolente à sua volta, de colos desabridos. O teu homem caiu de borco na cama por abrir, (...) Desapertaste-lhe as polainas, tiraste-lhe as botas, debaixo do corpo inerte de quebreira, pesadíssimo, tapaste-o pouco, que está suado. Coube-te a recomposição de três

⁷³⁶ Cf. I Parte § 1.2. “Funções da janela”, p. 34.

⁷³⁷ E a Autora continua: “Je me souviens alors de tant d’autres visages de femmes, tournés vers l’au-delà de la fenêtre, attentifs, immobiles, touchés de grâce, accueillant la vibrante clarté des choses multiples, visages de pure insolence, sans violence pourtant, sans éclat aucun, visages infidèles à tout lien d’obéissance, de servitude, d’amour, visages sans mari, sans patron, sans amant, sans enfant, visages d’adultères absolu et serein, visages de femmes ouvrant leur nudité à la lumière.” Annie Leclerc, *op. cit.*, p. 125-126.

gerações e a rotura, a preparação, pela mão e pelo fogo, dos bolbos, a evisceração dos animais, a fricção e laceração e juntura dos tecidos consúteis em busca da temperatura perfeita dos corpos, da sua alvura e plenitude, exercícios de paraíso. (CP, 184-185)

A sabedoria do corpo ancorada no coração é afim da sabedoria do amor e, ao revelar-se secreta, parece instalada numa ordem do indizível que solicita, no entanto, o seu dizer, tal como o sugere Annie Leclerc: “viens que je te dise ce que c’est que d’aimer quand on est dans ce corps-là, ce corps à qui l’on refuse la parole (...) ce qui s’écrit quand il a bien fallu garder sa langue soudée au corps (...) quel savoir immense s’y envisage, quelle subversion s’y préfigure...”⁷³⁸ Paradoxalmente Elvira, sem palavras⁷³⁹, na benesse discursiva intitulada *Oração da Sapiência*, critica e contrapõe um conhecimento erudito, racional, livresco, científico, “oficial”, limitado representado na atitude daqueles a quem se dirige na sua prece⁷⁴⁰, ao conhecimento do corpo, baseado nos sentidos, na intuição e que possibilita a consciência total do inefável: *mais que razão curta, a consciência toda, a da dor e prazeres, imortal. (CP, 281)* O que torna as substitutas, Hortelinda, Rosa, Casimira e Lóia preferidas relativamente às mães mais não é do que a sabedoria do amor, a atenção maternal, nestas ausente e transferida para as criadas, aquelas que de facto sabem e que, por conseguinte, são as únicas que podem ser amadas. A sabedoria nestas reconhecida liga-se com uma sensibilidade ao concreto, que Annie Leclerc caracteriza nas seguintes palavras: “Elle sait. Elle sait, la femme-servante qui accueille le balbutiement des choses douces dans la lumière. Et moi je veux te dire ce qu’elle sait. Mais ce qu’elle tait aussi.”⁷⁴¹

A razão pela qual as meninas amam/preferem as criadas, amas, “mães-substitutas” talvez se prenda com a emanção do brilho de um saber/força, transcendente ao sistema patriarcal em que estão inseridas, comum a Hortelinda, Rosa, Casimira, Lóia e Elvira. Nestas mulheres, vislumbram-se traços de subversão que Annie Leclerc louva na carta de amor à sua amante, comparando-a à criada do quadro de Vermeer:

“Je l’aime aussi parce qu’elle brille de la plus douce, de la plus intense et certaine lumière celle qui jamais ne fit vœu de pouvoir, de domination, d’oppression, de

⁷³⁸ *Ibidem*, p. 120.

⁷³⁹ *Não me descrevo ou possuo palavras outras que muito estritas para ver-me ou haver-me visto (CP, 432).*

⁷⁴⁰ *[...] vós estais distractos e metálicos estalando na esventração dos nomes, simulação de pele férrea que são as vossas letras sem escritura no chão (CP, 281).*

⁷⁴¹ Annie Leclerc, *op. cit.*, p. 122.

conquête ou d'asservissement. Je l'aime parce qu'elle est plantée au cœur du plus juste savoir, au cœur de la puissance qu'il faudra bien enfin que nous affirmions.”⁷⁴²

Maina, Mary, Hortense e Gita vislumbram nas suas criadas uma sabedoria-beleza-força, por deterem uma tendência subversiva que estas meninas desejam, conferindo-lhes assim, o estatuto de modelo. As marcas de subversão são identificáveis em Hortelinda, que não reconhece qualquer autoridade na sua patroa (MM, 33) e inverte ironicamente os estatutos, quando lhe dita as medidas a tomar no início da menstruação de Maina: *não tenha receio menina é assim mulher sem sangueira não há é só por uns dias todas as luas eu vou-la lavar eu vou-la vestir dizer à mãezinha que le desça as saias* (MM, 112). Para além de desempenhar a já referida função educativa/informativa ou iniciática, ainda no seu leito de morte, Hortelinda proclama a influência determinante na educação de Maina. (MM, 112) Em *Paisagem com Mulher e Matr ao Fundo*, subversivo é também o comportamento de Casimira que decide abandonar a casa onde serve com uma soberania de senhora, dispensando qualquer satisfação à exceção de um indefectível afecto às crianças (PMFF, 38). A inteireza dessas criadas, reconhecida pelas meninas, é condição *sine qua non* para se ser amado. Na obra de Teolinda Gersão, além da função subversiva, Casimira e Lóia, donas da ordem das casas, detêm paradoxalmente a capacidade de expulsarem o caos: *as suas mãos arrumando as coisas com um gesto único, rápido, bastava tocar-lhes e as coisas ficavam certas*, (PMFF, 39). Casimira manifesta esse conhecimento silencioso, calado, que escuta a essência das coisas, manifestação da sabedoria do amor:

Casimira era o pilar, o esteio, a alma da casa, dizia a mãe desde que adoecera. A sua figura silenciosa estava em toda a parte segurando tudo, e nada de verdadeiramente grave podia acontecer, pensava Hortense com alívio, seguindo-a o dia inteiro pela casa. Era tudo sereno à sua volta nada era difícil de aceitar, nem as galinhas mortas, nem mesmo quando Dingo morreu e ela o enterrou no quintal (PMFF, 38)

As amas são amadas porque sabem, de acordo com o princípio do *transfert* psicanalítico lacaniano: “Celui à qui je suppose le savoir, je l'aime.”⁷⁴³ Nas referidas personagens de Maria Velho da Costa e Teolinda Gersão, o saber não é delimitado à categorização intelectual, mas aberto ao corpo, aos sentidos, à vida. Como já foi referido, a

⁷⁴² *Ibidem*, p. 143.

⁷⁴³ Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre XX, Encore (1972-1973)*. Texte établi par Jacques-Alain Miller Paris, Éd. du Seuil, 1975.

razão profunda pela qual as mães são substituídas pelas criadas, prende-se com o facto de se encontrarem completamente subjugadas pelas regras do poder patriarcal. Impotentes e ineficazes na sua emancipação, pelo simples facto de não a desejarem, estas mães não podem ser reconhecidas pelas filhas como detentoras de um saber e um fazer que lhes permita serem amadas, em termos psicanalíticos⁷⁴⁴. Em contrapartida, personagens como Hortelinda, Lóia e Rosa sabem mas não o dizem, despertando nas Autoras a vontade de as revelarem sem, no entanto, as destituírem de um saber inefável.

Nem todas as protagonistas de Maria Velho da Costa e Teolinda Gersão escrevem, no entanto, há as que devem às suas criadas aquilo em que se tornam, mulheres independentes cuja história se escreve, ou merece ser escrita por essas lhes terem transmitido algo da ordem da sabedoria do amor, fazendo lembrar a relação entre a criada e a escritora descrita e confessada por Annie Leclerc: “Femme servante, femme de l’obscur labeur sans salaire, femme de silence accompli mais qui sait voir, toucher, entendre, c’est elle qui m’engendre. Oui, c’est bien de ce seul corps que je procède, de lui seul que me vint la puissance et l’appel brûlant du vouloir-dire.”⁷⁴⁵ A relevância dada às criadas, nas obras de Maria Velho da Costa e Teolinda Gersão, transmite a vontade das Autoras de restituir a palavra àquelas a quem ela fora usurpada, partilhando um desejo semelhante ao confessado por Annie Leclerc: “Viens je voudrais tant te dire le secret que je tiens de la dame écrivain, qui le tient de sa servante, qui le tient du secret où femmes nous sommes.”⁷⁴⁶ Através do papel fundamental, desempenhado por criadas como Hortelinda, Rosa, Casimira ou Lóia, as suas Autoras criam uma escrita que lhes permite dizer o que essas mulheres sabem e, no entanto, calam. Maria Velho da Costa, nas histórias de Mimi-Rosa e de Maina-Hortelinda e, Teolinda Gersão, na de Gita-Lóia, edificam cantos de amores francos que ultrapassam uma pretenciosa e superficial intenção de fazer justiça à classe dos humilhados e ofendidos no feminino. Através dos sentimentos que as protagonistas nutrem pelas suas amas, lê-se nestas obras, um verdadeiro amor por essas “outras mulheres”, lembrando ainda Annie Leclerc:

⁷⁴⁴ Relativamente à obra de Maria Velho da Costa, Estela Couto Berger considera como enorme causa de frustração a distância 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; essa a raiz da revolta que encontramos nas heroínas desta autora.” Estela Couto Berger, *op. cit.*, p. 59.

⁷⁴⁵ Annie Leclerc, *op.cit.*, p.121.

⁷⁴⁶ *Ibidem*, p.120.

“Alors j’aime la femme servante de part en part, immédiatement et sans discours – oh non, pas par pitié, pas parce que je prendrais la noble cape des redresseurs de torts, pas parce que je convoitais la belle auréole de la vertu, mais parce que j’ai envie de la toucher, de lui prendre les mains, de fourrer ma tête en sa poitrine, de lui manger les joues et le cou de baisers, de la prendre en mes bras, qu’elle me prenne en ses bras, qu’on soit toutes gonflées de bonheur.”⁷⁴⁷

Em *Casas Pardas*, paralelamente ao elogio de Elvira, ouve-se uma voz em sintonia com a justificação do afecto de Annie Leclerc pela “femme servante”: *Dizia-te eu que a gente não deve gostar dos pobrezinhos valentes para os deixar no mesmo sítio* (CP, 81). Enquanto que a afecção de Mimi por Rosa se exprime em gestos muito semelhantes, cujo prazer, como já foi referido⁷⁴⁸, transborda ao ser *levada apertada nos braços* (“qu’elle me prenne en ses bras”) e jorra do contacto sensual com o *pescoço* (“cou”) e as *bochechas* (“joues”) da criada (CP, 404). Elvira não é criada, mas não deixa de ser marcada pelo estigma de uma classe social desfavorecida, sendo desse grupo de personagens a única que tem um discurso sobre o seu próprio conhecimento, a única que de certa forma quebra o silêncio e acaba por aceitar a palavra, avaliando o seu próprio uso e o dos outros (CP, 432-435). A aceitação da palavra por Elvira é exteriorizada na resolução de frequentar o curso nocturno de alfabetização⁷⁴⁹.

Neste romance, Elisa e Elvira podem ser observadas como as personagens do referido quadro de Vermeer, representando respectivamente a mulher que escreve e aquela que é (a criada). Estas personagens pouco contracenam no romance de Maria Velho da Costa, para além das breves “deixas” na terça casa e do testemunho da solidariedade de Elisa na última casa de Elvira: *a Elisinha também me disse para eu lá ir, se me visse aflita*, (CP, 429). No entanto, há como que uma troca de papéis entre ambas, tornando-as duplos, nas suas duas últimas casas: *Elisa esses dias decidiu-se a fazer sempre muito todas as coisas simples, para perceber*. (CP, 386) Contribui para a complementaridade, duplicidade e associação entre estas personagens, a escolha de nomes que se confundem pela sua semelhança, começando ambos pelo prefixo El, *O majestoso que não derrama sangue, El, Al, O Que. Eloi, Eloi*. (CP, 304) Sendo, no entanto, o da mulher do povo determinado pela

⁷⁴⁷ *Ibidem*, p. 143.

⁷⁴⁸ Cf. § 3.1.2. “Amas de vocação inversora de poderes”, p. 390.

⁷⁴⁹ *meu coração achou por agora lugar onde medrar, pousar em paz, sempre hei-de fazer a vontade ao meu e seguir a cartilha aos serões*. (CP, 440)

mudança, pela revolução, inscrita no seu nome, na forma imperativa do verbo virar – (El) vira. O questionamento sobre a plurisignificação do nome de Elisa é frequentemente praticado pela própria, ilustrando a sua busca identitária (CP, 133, 303, 309). Elisa tem de passar pela actividade física/gestualidade da lide doméstica, para sentir a concretude das coisas e o sentido da sua existência, condição de possibilidade da sua escrita. Elvira, por sua vez, assume um discurso auto-reflexivo sobre a sua situação e sobre aqueles que do exterior, com uma distante curiosidade científico-etnológica, se interessam pela sua condição. Neste seu discurso auto-reflexivo, que é a assunção de uma voz na primeira pessoa, a da potencial escritora (uma vez que nas suas duas primeiras casas é relatada na segunda pessoa pela presumível escritora Elisa)⁷⁵⁰, Elvira critica todo o interesse intelectual paternalista, distante e objectivo dos *peritos* (CP, 433), aqueles cuja curiosidade não é, de facto, tocada pela realidade sobre a qual teorizam e escrevem. Tal conhecimento não vivido é classificado de pitoresco, categoria estética que, como já tivemos a oportunidade de verificar, é depreciada em detrimento do sublime na obra de Maria Velho da Costa⁷⁵¹:

quanto daria para dizer-vos arrogantemente que o pitoresco aqui dói, (...) Eu quero dizer que só são belos os primores da minha rudeza se vierdes comigo ao que nela me mantém. Que não me vale ser visitada de olhos afagadeiros e saudosos de quem nunca foi. (...) Deleita-te e louva-me a sagesa e muito complexa herança dos enfeites, alfaias, traças do costume e penas laborais, contos e ditos, mas enterra a tua fala num corpo que saiba do que dizes. (CP, 433)

Por outras palavras, Elvira apela aos “etnólogos” que sobre ela e os seus discorrem elogios, para emitirem apenas um discurso do vivido. Só o conhecimento experimentado no corpo será validado por Elvira. Esta, que sempre soube das coisas por as ter vivido aspira de direito finalmente a saber de si mesma: *Ah que eu possa saber de mim sabendo das coisas* (CP, 434). A possibilidade de um discurso verbal oral ou escrito de Elvira, sobre a compreensão de si mesma, decorre da experiência profunda das coisas, da vida, anterior à das palavras. Elvira reclama a passagem necessária pela práxis como percurso para o conhecimento verdadeiro ou válido: *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, 432). Elvira rejeita o interesse condescendente ideológico-

⁷⁵⁰ Cf. III Parte, § 1.1.3. “A personagem escritora”, p. 476.

⁷⁵¹ Cf. I Parte, § 3.3. “Um certo olhar sobre a paisagem”, p. 164.

etnológico expresso em belos discursos de uma *intelligentsia* iluminada dominante. Elvira sabe que a verdadeira solidariedade entre classes implica a partilha dos mesmos gestos, o contacto que passa pelo corpo e não pelo discurso que distingue, separa e distancia o sujeito que pensa do sujeito tornado objecto pensado ou de pensamento. O que a leva a lançar o seguinte desafio ao seu interlocutor: *Descasca hoje uma batata em meu nome sabendo que não lhe chamarei nunca tubérculo. Seja esse o teu primeiro exercício de igualdade entre os humanos.* (CP, 435) O discurso de Elvira, a propósito de uma classe falante, bem pensante, sobre uma outra actante, a sua, reproduz o interesse pela criada de Vermeer confessado pela escritora Annie Leclerc. No entanto, no texto de Maria Velho da Costa, é a própria criada que, dotada da palavra e ousando verbalizá-la, focaliza o elogio do corpo e a respectiva sabedoria por si experimentados e defendidos, questionando a autoridade da “Senhora” ou Senhores que escrevem sobre o assunto. A esperança na possibilidade da revolução, anunciada em *Casas Pardas*, é actualizada na mudança milagrosa que ocorre na vida de Elvira graças ao amor que a habita e que multiplica generosamente para cuidar do filho, marido e pai, em condições humildes e por vezes humilhantes, como bem o exprime o neologismo verbal *humildando-te* (CP, 184). A personagem de Elvira parece ser aquela que melhor poderá representar a crença numa vontade de mudança, de revolução. Maria Velho da Costa, ao escrever/inventar Elvira, presta homenagem a uma classe desfavorecida bafejada pelo amor⁷⁵². A coragem e a generosidade de Elvira têm como adjuvante a intervenção de uma *dea ex machina*, Estela, que acelera a mudança na sua vida, permitindo-lhe alugar uma casinha no bairro operário, cuja descrição justifica o título da última casa de Elvira, “atrium”.

⁷⁵² Homenagem semelhante à que é cantada por Annie Leclerc: “J’aime ceux que l’on appelle les humiliés, les vaincus, les soumis, les travailleurs, les exploités, les opprimés. Je les aime car je les sais eux seuls capables d’amour, eux seuls doués pour l’immense subversion, l’écrasement, l’anéantissement des soldats de la haine et de leurs armes d’humiliation, d’oppression, de possession et de servitude. (...) C’est cet amour dit, montré, affirmé qui les fait alors impertinents, (...) immensément courageux parce que forts, (...) Il faut le dire, (...) et le savoir : la puissance que l’on dit révolutionnaire, celle qui peut abattre les pouvoirs mortifères, châteurs de vie, de création et de jouissance, est de notre côté, du côté des pauvres, des nègres des femmes, des besogneux et des souffrants, parce que c’est la seule terre où ça pousse en avant, c’est le seul lieu où l’on mange ensemble le bon miel de générosité, où l’on boit le bon rire de tendresse où l’on conçoit le bonheur de donner naissance.

Seuls les «féminins», corps de jouissance préservés du pouvoir, ont le goût, l’appétit, la force d’une autre histoire.” Annie Leclerc, *op.cit.*, p. 143-144.

A personagem duplo de Elvira – Elisa, enquanto “falante” por excelência – parece compreender a necessidade de passar pelos gestos (pela práxis) para que a sua escrita não soe a falso e seja prenhe do real: *Que saberei das mulheres se não lavar, fritar, esfregar?* (CP, 385) Por isso, se interessa pela vida material⁷⁵³ e a experimenta como condição de uma escrita do corpo que se confunde com a vida, só assim ganhando sentido. Como Eduardo Lourenço escreveu a propósito de Hortelinda e Maina, o mesmo se poderá dizer a propósito de Elvira e Elisa: “Maina Mendes [ou Elisa] e a sua autora por ela, celebra o mistério de uma identidade e de uma identificação que redimem a primeira [Hortelinda ou Elvira] da sua escravidão e a segunda [Maina Mendes ou Elisa], do seu senhorio.”⁷⁵⁴ Elisa parece aceitar o desafio de Elvira, lançando-se na experiência dos gestos sugeridos pela criada daí lhe advindo *o prazer que retirava da habilidade gestual na execução de tarefas manuais que desconhecia*, (CP, 384) e ao desejar *que a fulguração oculta more na cozinha de cada um* (CP, 394). E como se de uma transubstanciação se tratasse, por sua vez, empresta-lhe a sua palavra e voz: *Darás a mão ao desmunido de verbo mais próximo, o mutilado da boca, ventriloquentemente* (CP, 392). O processo dialéctico ocorre no seio de cada uma das personagens, entre gesto e palavra: Elisa parte da palavra em busca do sentido. Inversamente, ancorada na realidade concreta, Elvira procura a sua expressão. E a escritora confere um verdadeiro sentido dialéctico a este processo, considerando a atenção poética como uma virtude que facilita a praxis (CP, 380)⁷⁵⁵.

Através do diálogo e dos percursos complementares de Elisa e Elvira consuma-se uma dialéctica proficua entre as elites intelectuais (representantes do pensamento) e as classes trabalhadoras (representantes da acção) que conduz à Revolução tão desejada na segunda metade da década de 70, do século passado, em Portugal. Espaço-Tempo da escrita deste romance que se refere ao período que precedeu a Revolução de Abril, fins dos anos 60 e início dos anos 70, marcas temporais e espaciais são o terramoto que abalou Lisboa, a 28

⁷⁵³ *La Vie matérielle*, é o título de uma das obras de Marguerite Duras, escritora bem sensível à importância do concreto, do real, da *vida material* para uma escrita que busca o seu sentido, a sua razão de ser numa impregnação profunda da vida e sua compreensão. Cf. III Parte, § 2.1. “*Um quarto que seja seu: a casa da escrita*”.

⁷⁵⁴ Eduardo Lourenço, Prefácio de *Maina Mendes*, *op. cit.*, p. 14

⁷⁵⁵ Cf. III Parte, § 2.2. “Da acuidade dos sentidos: os objectos”, p. 547.

de Fevereiro de 1969 (que será, aliás, metáfora dessa mesma revolução), assim como as várias referências à primavera marcelista (1968-1970).

No entanto, a última palavra cabe a Elvira que resume a “sophia de amor” a uma *felicidade entendida que só da felicidade pode vir* (CP, 442), conseqüente da paz abundante que jorra do dom de entrega aos outros e à vida. Tal dom assume uma forma jubilatória no triunfo do gozo do corpo feminino, que encontra o êxtase num derrame de águas. O campo lexical descritivo do prazer e felicidade do corpo de Elvira, episódio que encerra o romance *Casas Pardas*, projecta a mulher numa natureza radiante ao valorizar o elemento aquático (*fontes, o cheiro das águas, caneiro e maresia*), como aquele que celebra o corpo (*me vertiam águas, leites, saliva, mijo*), permitindo-lhe um renascimento puro e limpo (*baptizo, lavada de nascente*):

dei conta que se me vertiam águas e não me ralei. Estive a pontos de chorar de vergonha, depois (...) deixa lá que é (...) o baptizo da casa. (...) Pareces a cara da aurora lavada da nascente. (...) Que coisa é esta que da violência do gozo quase dor nos alevanta ou arrecada na pureza das fontes? (...) vinha o cheiro das águas, caneiro e maresia. (...) das minhas bocas lavadas após tão dadivoso derramar, leites, saliva, mijo quente? (CP, 441-442)

Curioso será salientar que os dois primeiros romances de Maria Velho da Costa, *Maina Mendes* e *Casas Pardas* terminam actualizando um simbolismo aquático univrsal, prestando homenagem ao carácter renovador e feminino de tal elemento: *Caio agora nas grandes águas nocturnas onde desabam rios e se retomam ares, que a água é sempre mais, benigna, mor, e é do seu comércio com o astro hiante que se resolvem as estações.* (CP, 442)

• A morte das amas

Se considerarmos o pressuposto freudiano da necessidade e anterioridade da relação pré-edipiana à edipiana, no relacionamento de Gita com Lóia e de Mimi com Rosa podem ser vislumbradas as condições de passagem às fases edipianas dessas meninas. No entanto, os respectivos textos de Teolinda Gersão e Maria Velho da Costa desmancham a teoria

freudiana, não obedecendo ao princípio do ódio pela “mãe-substituta”, condição necessária à fase edípica⁷⁵⁶.

Na imagem da família feliz projectada por Gita, é o seu verdadeiro pai que ocupa a função paterna, sob a influência do modelo maternal (substituto) que se revela predominante, uma vez que é o que permite a cor da pele desejada pela menina: *Eu reencontrava a minha cara escura, e vivia com Laureano e Lóia na Casa Preta. (AP, 47)*. No caso de Mimi, dado o grande fosso social entre o pai e a empregada, o modelo da relação parental é transferido para o namorado de Rosa que a abraça como se filha destes fosse (*CP, 413-414*). No entanto, por breves instantes, Mimi experimenta o calor simultâneo da figura materna (substituta) e paterna, numa cumplicidade entre Rosa e António, seu pai: *o teu pai e a Rosa sorriem do teu rostinho ávido mas composto (CP, 411)*. Por breves momentos, Mimi e Gita, com mais tempo, vislumbram o casal perfeito na imagem composta pelas suas mães “adoptivas”, na companhia de seus pais. Por conseguinte, estes últimos desempenham um papel fundamental no momento do desaparecimento das primeiras. Todas as amas ou criadas com as quais as personagens femininas desenvolvem uma relação substituinte da maternal, acabam por morrer prematuramente, como é o caso de Hortelinda, Rosa e Lóia ou “desaparecer”, como é o destino de Casimira (criada de Hortense).

A relação pré-edípica (de substituição) de Mimi, que tudo indica ser de índole satisfatória, não se revela porém suficiente em virtude do seu fim prematuro. Rosa, a empregada da herdade no Alentejo, morre de forma brutal diante de Mimi, quando esta tem apenas cinco anos. É uma perda traumática que a menina esquecerá e da qual nunca será compensada:

e tu esperneias e vês mais de perto a Rosa, quieta, quieta, a tremer os olhos revirados com a boca sempre aberta e com sangue grosso, escuro e com bolhas a escorrer do queixo e o teu pai entra de roupão e manda-te levar dali para longe e foi um grande buraco negro e vermelho que girava, que girava (CP, 421).

⁷⁵⁶ Face ao papel secundário e distante de Maria do Carmo, como o de Amélia, uma vez encontrada uma substituta maternal com quem experimentar uma relação pré-edípica intensa, Mimi, como Gita, pode então transferir o seu desejo para a figura paterna. Pois segundo a teoria freudiana, à fase edípica, que no caso das raparigas corresponde a uma fixação na figura do pai, que lhes poderá facultar o pénis de que carecem e que tanto desejam, precede como o seu próprio nome indica, uma anterior durante a qual se desenvolve uma ligação profunda com a mãe. À qual apenas tardiamente Freud reconhece uma importância maior do que aquela que lhe teria prestado ao longo de vários anos de análise. Cf. nota 772, p. 419.

Nesta descrição da morte de Rosa, Maria Velho da Costa associa três símbolos entre si indissociáveis: a rosa, a cor encarnada e o sangue. Na iconografia cristã, a rosa representa o cálice que recolhe o sangue de Cristo; assim a rosa, através da sua relação com o sangue derramado do sacrifício, é frequentemente símbolo de um renascimento místico. A rosa, sendo um símbolo do amor e mais concretamente do dom do amor pelo outro, explica a atribuição de tal nome às criadas de Maina e Mimi. O episódio da morte de Rosa encerra e desvela a personagem de Maria das Dores, cujo nome prefigura o destino, como é notado pelo namorado da criada: *Raio de nome mais triste que lhe haveram de pôr à gaiata* (CP, 413).

Também Gita perderá a sua Lóia, sendo pelo pai poupada a um sofrimento traumático uma vez que este trata de criar uma ficção optimista explicativa do seu “desaparecimento”, inventando-a em Mocimboa da Praia:

Lóia estava longe, mas eu aceitava perdê-la. Não se tinha dissolvido no ar, nem transformado em pássaro, areia ou folha. (...) Só anos depois ele me contou: Lóia morreu de tuberculose, no Hospital. Zedequias veio dizer-lhe que ela estava doente, deitava sangue pela boca. Laureano levou-a para o Miguel Bombarda, visitou-a até ao fim na enfermaria. (AP, 198-199)

Apesar de distanciadas no tempo e no espaço, Rosa e Lóia sofrem a mesma morte. A tuberculose⁷⁵⁷ é a doença escolhida como causa para a morte destas duas amas, sendo as respectivas descrição de Maria Velho da Costa e referência de Teolinda Gersão, polarizadas no detalhe do sangue que lhes escorre da boca. O sangue, universalmente considerado como veículo de vida e por alguns povos como o veículo da alma, ao ser associado à morte destas duas personagens, torna-as imortais, sobretudo para os que as amaram como parece ser evidente no sentimento confessado por Gita. Laureano poupa a filha à dor da perda de Lóia, contrariamente a António que tenta afastar Mimi do local da cena traumática depois desta já ter ocorrido: *A Rosa estava muito doente, minha querida, mas há-de se pôr boa e voltar, mon petit, Coma, coma a sua papa, só mais esta pelo papá, A menina sentiu-se muito minha senhora, mas é natural, era ela que – § Mas nunca mais te lembraste, ou te lembraram, e*

⁷⁵⁷ Nas obras de Maria Velho da Costa, as doenças de sangue são correntes. Atente-se ao caso de Hermínio, de *Maina Mendes*, que morre com uma tuberculose na laringe, personagem inspirada no tio da Autora, de acordo com o que é escrito n’*O Livro do Meio*, ou o caso de Sara que morre de leucemia, em *Missa in Albis*.

depois (CP, 421). Assim termina a última casa de Maria das Dores denunciando a mentira ou omissão que lhe provocará uma dor recalcada, pilar de uma existência dolorosa e absurda.

A denominação de Rosa é atribuída às personagens de Maria Velho da Costa que desempenham o papel fundamental de “mães-substitutas” de forma ímpar, em comparação com as de sangue. Rosa é o nome próprio da única pessoa que amou profundamente Mimi e o nome afectivo de Hortelinda, já de si evocador do reino vegetal, Horta Linda. *Rosa parda* (MM, 97) e *rosa velha* (MM, 69, 109, 111, 112) são os vocativos repetidos na hora da morte da ama chorada por Maina. A simbologia da rosa, na tradição indiana, prende-se à beleza da Mãe divina, designando a perfeição realizada representando a taça da vida, a alma e o amor que se encontram personificadas nestas relações femininas da obra de Maria Velho da Costa: a “rosa velha” de Maina e as Rosas de *Casas Pardas*, a ama e a menina, pois a criada verbaliza a simbiose que vive com Mimi usando assim a metáfora: *isto é tão entendida, não é minha rosa?, Rosa és tu, Ora somos as duas, não é minha pombinha?* (CP, 414). Na tradição cristã, a virgem-mãe adquire ainda o emblema de rosa mistificada.

A iconografia cristã, ao relacionar a rosa com a taça que recolhe o sangue de Cristo, liga a flor ao tema da paixão, o que constitui um nexos com o sofrimento sentido por Maina e Mimi, face à morte das suas respectivas Rosas. A rosa é uma palavra muito querida no universo de Maria Velho da Costa⁷⁵⁸, integrando os títulos⁷⁵⁹ *Da Rosa Fixa* (1978) e *O mapa cor-de-rosa* (1984). *Da Rosa Fixa* é uma obra de prosa poética na qual a Autora usa a imagem da rosa como metáfora da mulher⁷⁶⁰, evocando não só o sexo feminino, mas também o corpo ligado ao processo da maternidade, corroborando a escolha do nome dado às duas grandes “mães-substitutas” da sua obra, a Hortelinda, *Rosa velha*, e àquela que cria Mimi. Também não falta, na obra da Autora, a invocação de poetas que cantaram a rosa como Gertrude Stein, citada numa das cartas de Matilde *a rose is a rose is a rose* (MM, 180) e referida em *Casas Pardas*, na reivindicação de Elvira: *Quem poluiu o direito do meu espírito*

⁷⁵⁸ Aliás, a predilecção da Autora por este lexema detecta-se não só no emprego frequente na sua obra, mas, como se pode ler n’*O Livro do Meio*, na presença indefectível no seu quotidiano enquanto nome da sua cadela (LM, 29) e tipo de flor que integra o seu *British quintal* ou que ocupa a sua mesa de trabalho (LM, 18).

⁷⁵⁹ Prova da importância de tal palavra no universo de Maria Velho da Costa, é a sua reflexão depreciativa, a propósito da escolha do título da seguinte obra: *Ou a Rosa Fixa que é um dos títulos mais tontos que me aconteceram*. (LM, 29)

⁷⁶⁰ Casimiro de Brito, no seu artigo intitulado “*Da Rosa Fixa*: nove pistas para uma leitura multimodal”, interpreta a rosa como metáfora da solidão feminina e do processo de escrita. Cf. Casimiro de Brito, intitulado “*Da Rosa Fixa*: nove pistas para uma leitura multimodal”, in *Colóquio/Letras*. N.º 52, 1979, p. 79-81.

*a vaguear face a uma rosa variegada profusão dos seus lugares e matizes? Quem usurpou pela fadiga dos nomes a que não tive acesso o meu direito a dizê-la que toda a rosa a rosa? (CP 435)*⁷⁶¹ Também William Blake é citado, em nota de rodapé, a propósito da morte anunciada de Rosa, em *Casas Pardas*:

ó rosa que definhas carcomida de um verme¹ que não deixará pétala sobre pétala no edifício do vosso entendimento carnal. (...)

¹ Referência ao verso de William Blake, *O rose thou art sick, an invisible worm. Cantos da Experiência. (CP, 409)*⁷⁶²

A metáfora da rosa cumpre a sua tradição poética de beleza e perfeição, ao ser encarnada pelas referidas personagens de Maria Velho da Costa que proporcionam a Maina e a Mimi um tempo de união perfeita e fugaz, sobretudo para esta última. Apesar de não se notar uma presença tão ostensiva desta imagem na obra de Teolinda Gersão, curioso será notar que em *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*, Rosa será ainda nome de criada, o da cozinheira da casa do pai.

O desaparecimento de uma mulher de classe social inferior à da menina que beneficiou dos seus cuidados, parece inevitável pelo embaraço que, na idade adulta, a intimidade de tal relação poderia causar no seio de uma sociedade bem estratificada. Exemplo da dificuldade na manutenção de tal relação é o caso de Maina e Hortelinda, ambas submetidas à separação imposta pela lei do dono da casa que defende a diferença de classes e proíbe a convivência íntima da esposa com a velha criada⁷⁶³. A dificuldade em manter e desenvolver, na idade adulta das meninas, relações com as respectivas amas, em função do fosso social existente entre ambas, o que na infância não causava qualquer tipo de problema,

⁷⁶¹ Tal direito reivindicado por Elvira pode ser lido à luz da interpretação de Eduardo Pardo Coelho do título de Gertrud Stein “Uma rosa é uma rosa, uma rosa, uma rosa.”, como o direito a dizer a repetição, operando simultaneamente o reforço e a alteração do que é dito: “quando se diz, duas, ou mesmo três vezes, ou mesmo quatro vezes a mesma coisa, *essa mesma coisa já não é a mesma coisa.*” Eduardo Prado Coelho, *A Noite do Mundo*. Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1988, p. 13.

⁷⁶² Descontextualizados, rosa e verme podem ainda ser visualizados, neste trecho, como metáforas para os sexos feminino e masculino em pleno acto sexual.

⁷⁶³ Poder-se-ia adivinhar na infância de Maria do Carmo a experiência de uma intimidade semelhante vivida com a sua empregada Sara, que a acompanhará depois de casada para a casa do marido. Porém, para além da grande admiração e ternura que nutre pela *menina Carminha* (CP, 245, 248, 411, 421) sobre o papel maternal de substituição de Sara nada é sublinhado.

é assinalada por Adrienne Rich em tom autobiográfico⁷⁶⁴, que é aliás aquele que domina na obra referida:

“Oui, je connais (...) la confusion de découvrir qu’une femme qu’on a aimée et par qui l’on a été chérie, est pour une raison quelconque, « indigne » d’un tel amour quand nous avons dépassé un certain âge. Cette forme de trahison, de profanation du lien, aucun vocable ne l’a désignée, des années durant, car personne ne parlait de racisme, et de la notion même de « préjugé » (...) Quand j’en vins à écrire ce chapitre, j’en vins à me rappeler ma mère noire : son calme, sa vision réaliste des choses, son charme physique et son orgueil, sa belle voix douce. Pendant des années et au long de mes investigations (...) elle était restée hors d’atteinte, ainsi que le double silence touchant au sexisme et au racisme exigeait qu’elle fût. C’était comme si elle avait été littéralement supprimée.”⁷⁶⁵

Situação semelhante à da escritora é a que é particularmente tratada por Teolinda Gersão, ao colocar Gita num meio racista, face a uma mãe branca, Amélia, e uma mãe negra, Lóia.

Nas obras de Maria Velho da Costa e Teolinda Gersão a morte das amas suprime-as, evitando assim as dificuldades de uma solidariedade que seria boicotada por preconceitos raciais ou de diferença de castas. De facto, Maina é a única personagem que, em adulta, mantém uma intensa relação de proximidade com a ama, a única interlocutora que lhe interessa. Talvez porque Maina seja a personagem que transcende, de forma mais estridente, todas as normas e convenções permitindo-se a transgressão da barreira social que impede a solidariedade e partilha entre a senhora e a criada como iguais. Contra todas as convenções veiculadas pela cultura patriarcal, Maina não renega a sua “verdadeira” *MÃE DE SANGUE* (MM, 112), em favor do homem enquanto único destinatário da sua energia sentimental e sensual⁷⁶⁶. As relações satisfatórias com as amas anunciam a possibilidade da solidariedade, cumplicidade, camaradagem do amor e fidelidade entre os elementos do sexo

⁷⁶⁴ “Ma mère noire ne fut « mienne » que pendant quatre ans, pendant lesquels elle me nourrit, m’habilla, joua avec moi, veilla sur moi, chanta pour moi, prit soin de moi avec une tendresse exemplaire. Elle qui était « dépourvue d’enfants », elle *était* une mère. Elle était élancée, digne, très belle, et c’est elle qui me révéla (pas seulement au moyen des mots) tout ce que l’on peut montrer de dignité, dans une situation avilissante. “Vingt ans plus tard, lorsque je quittai la maison de mes parents, pensant n’y jamais revenir, ma mère noire me dit : « oui je sais tout ce qu’il vous faut abandonner, et que vous faites ce que vous estimez être bien. J’ai dû une fois briser le cœur de quelqu’un pour aller vivre ma vie ». Elle mourut quelques années plus tard. Je ne l’ai pas revue.” Adrienne Rich, *op.cit.*, p. 253.

⁷⁶⁵ *Ibidem*, p. 253.

⁷⁶⁶ Maina, na sua relação com Hortelinda, ameaça a lógica patriarcal que teme a cumplicidade feminina e que Adrienne Rich denuncia nos seguintes termos: “La culture démontre assez clairement que ni la mère noire ni la mère blanche, non plus qu’aucune des autres mères, ne sont « dignes » de notre amour et de notre fidélité. Les femmes sont taboues pour les femmes, non seulement sexuellement, mais en tant que camarades, cocréatrices, conspiratrices. En brisant ce tabou, nous réalisons à nouveau notre union avec nos mères ; par cette réunion avec nos mères, nous brisons ce tabou.” *Ibidem*, p. 253.

feminino. No entanto, apenas Maina parece romper com o tabu deste “projecto” relacional actualizando-o na idade adulta, com Hortelinda.

As amas e criadas, fundamentais para as protagonistas de Teolinda Gersão e Maria Velho da Costa, têm uma morte trágica à qual é dedicada uma atenção especial. No caso das personagens de Maria Velho da Costa, a perda das Rosas, a homónima, a alentejana, e a afectiva, a Rosa Velha, conduzem as suas meninas a um luto doloroso, consciente no caso de Maina, levando-a a um internamento posterior e inconsciente, dada a tenra idade de Mimi, cujo recalçamento lhe será fatal. A morte de Rosa provoca em Mimi uma lacuna/um hiato semelhante à falta que Hortelinda, rosa velha e parda, provoca em Maina, talvez os danos não sejam tão trágicos nesta última personagem, pelo facto de a morte da ama acontecer durante a idade adulta da protagonista. No entanto, as veemências dos relatos deixam transparecer a tragédia de tais acontecimentos na vida das protagonistas. Note-se que nenhum falecimento de um parente assumirá tamanha relevância para as protagonistas destas Autoras, o que é ironicamente sublinhado por Henrique em *Maina Mendes: 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...* (MM, 112) Em Teolinda Gersão, o luto das meninas é menos doloroso, pois enquanto no caso de Gita a morte de Lóia é atenuada pelo eufemismo da partida inventada pelo pai, no de Hortense, trata-se de uma verdadeira partida de Casimira e não da sua morte.

*

Uma vez verificado, em textos de Maria Velho da Costa e Teolinda Gersão, que a relação das meninas com as criadas tem por função colmatar as dificuldades da relação primordial com a mãe, nota-se que apesar de esta ser uma solução possível para a sobrevivência afectiva dessas personagens, sobretudo na obra de Maria Velho da Costa, tais experiências de transferência e substituição parecem não compensar na sua plenitude a dificuldade vivida na relação maternal, de acordo com a suspeita levantada pelos destinos de Maina e Mimi. Escrevendo e mostrando tais relações, Maria Velho da Costa e Teolinda

Gersão não só prestam homenagem a mulheres que decidem ser Senhoras das suas vidas, como o exemplificam Hortelinda, Rosa, Elvira, Lóia ou Casimira, reconhecendo-lhes a sabedoria que lhes advém de tal decisão, como contribuem para o desmanchar do tabu da relação no feminino, ficcionando-a. Mesmo se na ficção e na “auto-ficção” de Maria Velho da Costa a relação entre mãe e filha parece particularmente difícil, numa lógica psicanalítica, à custa de uma permanente reinvenção, reverbalização de tal história, o tabu do relacionamento no feminino é quebrado e os laços restabelecidos.

A uma primeira leitura da teoria freudiana sobre o relacionamento entre mães e filhas, segundo a qual é inevitável o ódio entre ambas para que as últimas procedam ao seu crescimento sexual através do complexo de Édipo, pensámos ter encontrado uma chave de interpretação para a maioria das protagonistas de Maria Velho da Costa e algumas de Teolinda Gersão, o que conduziu à adopção da nomenclatura conceptual do fundador da psicanálise. A solução freudiana, através do sistema edipiano, parece numa primeira abordagem adaptar-se perfeitamente aos relacionamentos conflituosos entre mães e filhas e a alguns relacionamentos felizes entre pais e filhas. O próprio caso de Maria Velho da Costa, de acordo com o que afirma em várias entrevistas e escreve n’*O Livro do Meio*, poderia eventualmente ilustrar este esquema:

Mas lembro a expressão da cara da 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 rictus da traição triunfante. Que eu havia de temer e buscar toda a vida. Foi o princípio do fim do amor e da confiança em que eu a tinha. Mas isso soubemos ambas mais tarde.

Seguindo os clássicos mais ortodoxos, seria o início de um Édipo feminino bem resolvido. Bullshit! (LM, 196)

No entanto, a Autora afirma e simultaneamente desacredita, ao classificar de “*Bullshit*”, a interpretação da sua história como exemplo de um *Édipo feminino bem resolvido*. Maria Velho da Costa sublinha (LM, 176-177), tal como a sua personagem Elisa (CP, 294) e com a mesma metáfora da bruxa má do Walt Disney atribuída à mãe, que a enunciação misógina da sua história é apenas uma mera interpretação entre muitas possíveis⁷⁶⁷:

⁷⁶⁷ *Era um estranho idílio. Por que me adoptava com tal fervor que enciumava minha mãe e as filhas, aquela boa senhora que reconheci imediatamente, na fase cinéfila, nas fadas boas rondelettes de Walt Disney? As*

Outra questão de grande vulto: amei os meus? Qual a diferença entre a minha mãe e uma sumptuosa Dido consolável? Porque inventá-la como a maligna, se não desejo que o mito caia nas unhas da bruxa misógina de Walt Disney? 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, cavalheirescamente, o que afinal só ele cortou com os pés – acelerando para dentro do abismo, literalmente? (...) (CP, 294)

Da eventual projecção da Autora na sua personagem Elisa, ou da mera reescrita de certos motivos “obsessivos”, faz também prova a atribuição à “aprendiz de escritora” de um sonho (*sabia que não era mesmo verdade-verdade*) sádico relativo à mãe de traços muito semelhantes (ou mesmo comuns: *a mãe dentro do/de um fogão preto e amarelos com a cabeça de fora*) ao que é “confessado” por Maria Velho da Costa n’*O Livro do Meio*:

Foi como quando viste a mãe dentro do fogão de ferro preto e amarelos de casa da avó, minha querida, com a cabeça de fora da boca de três aros, a gritar, a gritar? Não pai, isso eu sabia que não era mesmo verdade-verdade, (CP, 156).

um terrível sonho que fez a mãe rir muito com a minha angústia. Acordei de noite, (...) acordei em choro e gritos: Tinha visto a minha mãe dentro de um fogão preto de aros amarelos, todo rubro por dentro e ela com a cabeça de fora, com um carrapito ao alto. (LM, 289-290)

Confirmando uma influência psicanalítica que procura nos sonhos chaves de leitura para o sentir humano, Maria Velho da Costa projecta ainda na personagem de Elisa um outro acontecimento da ordem do onírico, mas que a personagem afirma como real e que a Autora virá a assumir como uma inexplicável vivência sua n’*O Livro do Meio*. A tal acontecimento, impregnado de traços que poderiam insinuar simbolicamente uma iniciação sexual (sugerida também pelo facto de tal relato, no livro de cariz confessional de Maria Velho da Costa, ser precedido pela informação sobre a concepção, veiculada pela empregada, Alice (LM, 317)), a Autora acaba por lhe atribuir uma explicação, associando-o a um rito arcaico judaico de punição, lido no romance de Agustina Bessa-Luís, *Um bicho da Terra*⁷⁶⁸, no qual a comunidade passa por cima do corpo de um dos seus, deitado na soleira, possibilitando assim a purificação reintegradora de um prevaricador (LM, 319):

idosas jubilantes em oposição à megera sofisticada que é sempre a bruxa má. Mente retorcida, a de Walt Disney, em que só a infância e a velhice obesa são inocentes. Anos mais tarde entendi melhor, creio. (...) eu, tão esperta como ela, não era a criança de quem ela tomava conta, por gosto, umas horas. Era a companheira de brincar, a cúmplice da inteligência pré-genital, porca, linda e clara, toda boca de abraços e risos e ânus cor-de-rosa. (...) Nunca mais se é tão inteligente. (LM, 176-177)

⁷⁶⁸ Agustina Bessa-Luís, *Um Bicho da Terra*. Lisboa, Guimarães Editores, 1984.

Apagada a luz e passado o cheiro a flor funda, nardo? Do breve adeus Dela, (...) A porta do quarto abanava. A minha cama abanava. Estava ali um homem esguio de boné aos quadrados. Postou-se à beira da minha cama de grades, parado, eu tremia, a cama comigo. O homem curvou-se sem feições e pegou-me com muito geito com um braço debaixo do pescoço, outro dos joelhos e levou-me de camisão compostinho até ao umbral da porta agora a escâncaras, a casa como que deserta. Não era preciso ninguém vir, eu não estava assustada, tremia só. O homem depositou-me no chão, do lado de dentro, como se eu fosse um doce capacho de carne leve, galgou-me cuidadosamente e desapareceu para sempre. Ao fim de algum tempo, tive frio e disse Lala, Mãe. Sem levantar a voz. (...) Contei. Tremia serenamente, estranharam-se muito, A menina está cheia de febre, minha senhora, (...) mandaram ver de caseiros, de ferrolhos, todos os cães calados. Ele não estava, os ferrolhos quedos. (...) Quando Ele voltou perguntou muitas coisas do homem que só eu sabia (...) o homem do boné bom esteve cá mesmo, ele pôs-me de mansinho no chão, olhe, assim. Porque é que não chamaste a Sara, a mãe, meu amor?, Não queria que fizessem mal ao homem do boné, pai. (CP, 156)

A reescrita de um mesmo episódio, em textos de carácter respectivamente ficcional (CP) e confessional (LM), nada revela sobre uma eventual veracidade dos factos narrados, em contrapartida, sublinha a realidade da sua importância para a Autora que os escreve e reescreve, sobretudo quando torna escrita e reescrita coincidentes e fidedignas entre si. Tal coincidência, confere a já referida presença de “obsessões” na obra de Maria Velho da Costa, que de novo se verifica nos traços comuns detectados nas duas versões do episódio do rapaz/homem do boné:

Já levei o beijo litúrgico da noite, já rezei ao Anjo da Guarda, (...) A porta para o corredor está aberta. Do lado direito da cama dos meus pais, junto à janela, de costas para a janela, desenha-se um vulto. Está imóvel. É um rapaz e tem um boné de pala curta na cabeça.

Não sinto medo.

O rapaz avança para a minha cama, curva-se em movimento lento, levanta-me da cama, um braço debaixo do pescoço, outro dos joelhos e leva-me para junto à porta. Deposita-me no chão, do lado de cá da entrada do quarto, passa-me por cima sem me tocar e desaparece.

Fico ali, deitada no chão em camisa de dormir. Não chamo logo, mas chamo, sem grande convicção, nem grito. Mãe.

E depois mais alto, tenho frio, Mãe.

Conto. Riem-se. É da febre (...)

Delirou. É da febre.

Passam-se semanas. (...)

Entrego-me com a Alice a um dos nossos jogos predilectos: saltar do quarto dos meus pais para a sala em frente, sem pisar o chão do corredor. (...)

De súbito eu estaco. A porta da entrada entreabriu-se. O torso de um vulto assoma da escuridão do patamar.

Alice, parada também, não pergunta, afirma:

É o rapaz do boné.

A porta fecha-se.

Contamos. É o tumulto.

Meu pai manda esquadrinhar entradas impossíveis. Tudo está vigiado, guardado por sentinelas e ferrolhos.

Nunca ninguém viu mais o rapaz do boné.

Às vezes penso, com inquietação, que talvez o volte a ver da cama sem grades do último quarto. (LM, 318)

A versão dita confessional (LM), menos romanceada, assume um tom mais sincopado e austero; no entanto, exhibe os seguintes traços já presentes na ficcional (CP): a despedida da mãe antes de dormir (*Apagada a luz e passado o cheiro a flor funda, nardo? Do breve adeus Dela (CP)/ Já levei o beijo litúrgico da noite, já rezei ao Anjo da Guarda (LM)*); a porta aberta (LM) (*/porta do quarto abanava (CP)*); a presença do homem/ rapaz de boné (CP/LM); parado (CP) (*/imóvel (LM)*); à beira da cama de grades (CP/LM); a ausência de medo diante de tal presença (*eu não estava assustada (CP)/ Não sinto medo (LM)*); os gestos (*curvou-se e pegou-me (CP)/curva-se, levanta-me (LM), um braço debaixo do pescoço, outro dos joelhos e levou-me/leva-me (CP/LM), depositou-me no chão, do lado de dentro (CP)/deposita-me no chão do lado de cá (LM) galgou-me cuidadosamente e desapareceu (CP)/ passa-me por cima sem me tocar e desaparece (LM)*); o tempo de espera antes de sentir frio e chamar alguém (*tive frio (CP)/tenho frio (LM), e disse (...) Mãe. Sem levantar a voz (CP)/ chamo, sem grande convicção, nem grito. Mãe. (LM)*); o conseqüente contar (*Contei (CP)/Conto (LM)*), o acontecimento é classificado como um delírio pelo facto da menina se encontrar com febre (*A menina está cheia de febre (CP)/É da febre (LM)*); e a busca do presumível invasor/violador (*mandaram ver de caseiros, de ferrolhos, todos os cães calados, (...) os ferrolhos quedos (CP)/ Meu pai manda esquadrinhar entradas impossíveis. Tudo está vigiado, guardado por sentinelas e ferrolhos (LM)*). Esta confrontação exaustiva de ambos os textos, tenta demonstrar a presumível importância deste episódio no imaginário da Autora, levando-a a reescrevê-lo com os mesmos detalhes passadas quatro décadas. A diferença flagrante entre estas escritas do mesmo episódio, para além do tempo verbal da narração (tempos do passado em *Casas Pardas* e presente n’*O Livro do Meio*), prende-se com a verificação da realidade do acontecimento que no livro “confessional” é autenticada por uma outra personagem, Alice, testemunha da existência “real” do rapaz do boné. Verifica-se também um processo de depuração da escrita no texto “confessional”, que confirma uma tendência da produção textual de Maria Velho da Costa, que se tem vindo a manifestar nas últimas obras. Os elementos em comum às experiências de

Elisa, relatadas em *Casas Pardas*, e da sua Autora, “confessadas” n’*O Livro do Meio*, apontam para a hipótese de identificação projectiva da escritora com a sua personagem, confirmada por Maria Velho da Costa quando declara:

M.V.C. – “Nenhuma das personagens se pode identificar totalmente comigo. (...) Algumas poderiam ter mais a ver comigo. A Sara de *Missa in Albis*, a Elisa de *Casas Pardas*. A tão falada Maina não tem praticamente nada a ver comigo. Essa coisa de pensar onde está o autor nos livros é, por vezes muito difícil de encontrar.”⁷⁶⁹

Voltando a um olhar mais atento sobre o dispositivo freudiano, constata-se que através da solução de ódio ou desentendimento materno-filial no feminino, o pai da psicanálise encontra uma boa forma para evitar tratar a questão do relacionamento entre mães e filhas. Domínio no qual Jung, segundo a opinião de Julia Kristeva, mergulhará de forma mais profunda⁷⁷⁰.

Tendo reconhecido tardiamente, em 1931⁷⁷¹, a importância da ligação pré-ediapiana da filha com a mãe⁷⁷², nomeadamente, no respeito a histeria⁷⁷³, apesar de estabelecer tal associação, Freud pouco adianta sobre esta relação, cujos vestígios, segundo ele, são

⁷⁶⁹ Entrevista concedida por Maria Velho da Costa a Luísa Jeremias, “A Irene não sou eu”, in *Capital*. 08/06/2001, p. 3.

⁷⁷⁰ “Pourtant, on cherche en vain parmi les patientes analysés par Freud des mères avec leurs problèmes. A croire que la maternité était une solution de la névrose, et qu’elle écartait *ipso facto* une femme de cette autre solution que pouvait être la psychanalyse. (...) Schématiquement, la seule chose que nous dit Freud de la maternité est que le désir d’enfant est une transformation du désir de pénis (...) Nous voilà éclairés sur un versant essentiel non seulement de la fantasmagorie... masculine à l’égard de l’enfantement, mais aussi de la fantasmagorie féminine pour autant qu’elle épouse, en grande partie et dans ses labyrinthes hystériques, la masculine. Reste que sur la complexité et les embûches de l’expérience maternelle, Freud propose plutôt un *rien* massif que vient ponctuer, pour ceux qui voudraient l’analyser, tel propos de la Mère de Freud lui démontrant dans la cuisine que son corps à lui, Freud, n’a rien d’immortel mais qu’il s’effritera comme de la pâte ; ou telle photo amère de Mme Marthe Freud, l’épouse, toute une histoire muette... Il restait donc aux successeurs un continent en effet tout noir à explorer, dans lequel Jung s’engouffra le premier en y laissant les plumes de son ésotérisme, mais non sans attirer le regard sur quelques points chauds de l’imaginaire concernant la maternité et qui résistent encore à la rationalité analytique.” Julia Kristeva, “Stabat Mater”, *op. cit.*, p. 318-319.

⁷⁷¹ No artigo intitulado “Über die weibliche sexualität”, publicado pela primeira vez na revista *Int. Z. Psychoanal.* 17 (3), p. 317-332. A primeira tradução francesa intitulada “Sur la sexualité féminine”, data de 1969 e foi publicada na obra S. Freud, *La vie sexuelle*. Paris, Presses Universitaires de France, p. 139-155.

⁷⁷² “La phase pré-ediapienne de la femme accède ainsi à une significativité que nous ne lui avons attribuée jusqu’ici.” Sigmund Freud, “De la sexualité féminine”, *op. cit.*, p. 10. (518) “Mais c’est la phase de la tendre liaison pré-ediapienne qui est décisive pour l’avenir de la femme ; c’est en elle que se prépare l’acquisition de ces particularités avec lesquels elle satisfera plus tard à son rôle dans la fonction sexuelle et assumera ses inestimables activités sociales.” Sigmund Freud, “Nouvelle suite des leçons d’introduction à la psychanalyse, XXXIII^e Leçon : La féminité”, *op. cit.*, p. 217. (144)

⁷⁷³ “Cette phase de liaison à la mère laisse supposer une relation particulièrement intime avec l’étiologie de l’hystérie, ce qui ne peut surprendre si l’on considère que toutes deux, la phase comme la névrose, relèvent des caractères particuliers de la féminité et, par ailleurs, que l’on trouve dans cette dépendance à l’égard de la mère le germe de la paranoïa ultérieure chez la femme.” Sigmund Freud, “De la sexualité féminine”, *op. cit.*, p. 11. (519)

indelévelis após anos e anos de censura e recalçamento. O psicanalista acabará por reconhecer um conhecimento deficiente do desenvolvimento feminino: “Mais dans l’ensemble il faut avouer que notre intelligence des processus de développement chez la fille est peu satisfaisante, pleine de lacunes et d’ombres.”⁷⁷⁴ Se por um lado, Kristeva acusa Freud de ter deixado um verdadeiro vazio, relativamente à complexa experiência maternal, Luce Irigaray nota o que ficou por dizer sobre esse desejo arcaico entre a mulher e a mãe, alimento da relação pré-edipiana:

“Je pourrais dire quand-même qu’une chose a été singulièrement méconnue, à peine ébauchée, dans la théorie de l’inconscient : *le rapport de la femme à la mère et le rapport des femmes entre elles*. (...) pourquoi la théorie et la pratique psychanalytiques sont-elles jusqu’à présent aussi pauvres et aussi réductrices sur ces questions-là?”⁷⁷⁵

No entanto, o psicanalista encontra uma aporia justificativa do seu silêncio a propósito da relação primeira mãe-filha pois, se por um lado, reconhece a importância da ligação pré-edipiana, por outro, explica a dificuldade da respectiva teorização pela distância temporal de tal experiência primordial que a torna inelutável⁷⁷⁶. Através desta aporia, Freud sublinha a importância de tal relacionamento desculpando o seu silêncio. Adoptando a aporia freudiana e reconhecendo-se que sobre o relacionamentos entre mãe e filha ou respectivas substitutas pouco ou nada pode ser dito, para além da constatação do seu desentendimento, este texto não teria razão de ser.

Parece ser contra esse silêncio ancestral a propósito de tal ligação, instalado na sociedade patriarcal, que Maria Velho da Costa e Teolinda Gersão inventam relações entre mães e filhas, contribuindo assim para a sua denúncia. Por sua vez, Annie Leclerc reivindica e torna pública a palavra de amor pela outra mulher que reactualiza sempre a potencial dirigida à mãe. A atracção pela outra mulher, a criada, essa que antes de mais se distingue socialmente da senhora que escreve, reactualiza a relação “perfeita”, nostálgica com a mãe, uma vez que a criada cumpre a atenção que, nas relações “bem sucedidas”, a mãe tem relativamente às necessidades materiais e ao bem estar físico e psíquico da filha.

⁷⁷⁴ Sigmund Freud, “La disparation du complexe d’oedipe” (1923), in *La Vie sexuelle*. Traduit de l’allemand par Denise Berger, Jean Laplanche et collaborateurs. Intr. de Jean Laplanche (1^{ère} édition 1969), Paris, P.U.F., 1973, p. 122.

⁷⁷⁵ Luce Irigaray, *Ce sexe qui n’en est pas un*, *op. cit.*, p. 123-124.

⁷⁷⁶ “Tout dans le domaine de cette première liaison à la mère m’est apparu difficile à saisir analytiquement, blanchi par les ans, pareil à une ombre, à peine susceptible d’être rendu à la vie, comme si cela avait succombé à un refoulement particulièrement inexorable.” Sigmund Freud, “De la sexualité féminine”, *op.cit.*, p. 11. (519)

Por sua vez, se o presente capítulo adquire (um) sentido, este radica na intenção de contribuir para a erradicação do silêncio que paira sobre a relação primordial no feminino, actualizada pelas personagens mães (substitutas) e filhas de Maria Velho da Costa e Teolinda Gersão. Da complexidade de tais amores brotam, como foi salientado ao longo deste texto, ambiguidades impeditivas de interpretações e teorizações unívocas. Mas, se a relação entre filhas e mães inspira as escritoras, a convivência com os pais também não é negligenciada, como se observa no subcapítulo seguinte.

3.2. Pais e filhas

O primeiro amante era o pai, ocorre-me de repente. Sempre o pai. Mas isso num tempo irreal, impossível nos desejos e sonhos da infância. Que um dia ficou perdida para trás. (AP, 212).

Considerou ainda nessa noite a proximidade de raiz semântica do seu nome ao de Electra a que atrai pela pertinácia do seu clamor de reparação. (CP, 399)

Se, nas obras de Maria Velho da Costa e Teolinda Gersão, existe uma relação privilegiada com os progenitores, esta é objectivada no pai. Verifica-se em *Casas Pardas*, na relação de Elisa com António, n' *A Árvore das Palavras*, na de Gita com Laureano, e adivinha-se em *Lucialima*, na de Maria Isaura com o « mestre »/pai. Também Sara de *Missa in Albis* poderia ter desenvolvido uma relação da mesma ordem se a distância e a morte não se tivessem interposto entre si e o seu pai. Curiosamente, as filhas que desenvolveram uma relação de proximidade com os pais têm um carácter forte, desafiando a própria ordem patriarcal. É precisamente o caso de Gita e de Elisa. De uma outra forma, este parece ser também o caso de Elvira que trata do pai na velhice e que nutre por ele um amor terno na infância (CP, 336). É ainda a partir do modelo da relação com o pai que as futuras relações heterossexuais das filhas tomam forma, como aliás também é sugerido em *Missa in Albis: Imogen abriu um leque de facto espectacular, de penugem rosa, e perguntou quem era o pai, citou Shakespeare, a que não engana pai não engana marido, "mutatis mutandis."* (MA, 199) Na confissão de Gita, que elege o pai como primeiro amante, em epígrafe (AP, 212), pode ler-se o esboço de uma relação privilegiada com o progenitor, remanescente de um

complexo de Édipo feminino freudiano ou de um complexo de Electra junguiano. Pode-se adivinhar um Édipo feminino subjacente, uma vez que é exemplificação da transferência do objecto de desejo da menina que se desloca da figura maternal para ser projectado na figura paternal.

No subcapítulo que se segue, analisam-se traços de um complexo de Édipo feminino cristalizado por Mary que, apesar de a conduzir ao casamento e à experiência da maternidade não se revela eficaz para a sua realização feminina. O que de marginal se identifica na relação de Maria das Dores, nome trágico de Mary, com o pai, centra-se na inoperância de um Édipo feminino freudiano, na medida em que o desejo projectado no objecto paternal não é de todo suficiente para a sua realização feminina. Na falta de sentido da experiência da maternidade (e de sentido “tout court”) vivida por Mary, consequente de um Édipo ineficaz, pode ser identificada uma visão anti-edipiana que remete para o texto homónimo de Gilles Deleuze e Félix Guattari intitulado *L'Anti-Œdipe: Capitalisme et schizophrénie*, publicado em 1972⁷⁷⁷, no qual o Édipo freudiano é criticado por reduzir a *libido* plural da loucura a uma clausura familiar do tipo burguês e patriarcal. O Édipo feminino é desmanchado por Elisa e Gita, ao desenvolverem relações privilegiadas com os respectivos pais – em contraste com as difíceis vividas com as mães – que, paradoxalmente, não as conduzem ao desenlace anunciado por Freud, ou seja, uma realização sexual que se resume a tornarem-se mães de filhos e a se relacionarem de forma maternal com os maridos⁷⁷⁸. A convivência feliz de Elisa e Gita com seus pais não as conduzindo ao casamento nem à maternidade, permite-lhes encontrar um sentido em si mesmas. Estas revelam-se Electras bem sucedidas face aos destinos trágicos dos seus progenitores, esses sim, refêns de um Édipo mal resolvido com as suas respectivas mães que transferem para as esposas, acabando por projectá-lo nas filhas.

Dir-se-á que Mary encarna uma feminilidade que lhe será fatal enquanto que Ziza (diminutivo de Elisa), Matilde e Gita representam, em termos freudianos, um complexo de masculinidade que as salva. O complexo de masculinidade define-se por um desejo de pénis

⁷⁷⁷ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe: capitalisme et schizophrénie*. Paris, Les Editions de Minuit, 1972.

⁷⁷⁸ Segundo a teoria freudiana, o sucesso do casamento residiria no triunfo de uma relação que seria vivida pelo marido à semelhança da préedipiana: “Le mariage lui-même n’est pas assuré tant que la femme n’a pas réussi à faire de son mari aussi, son enfant, et à agir à son égard la personne de la mère.” Sigmund Freud, “Nouvelle suite des leçons d’introduction à la psychanalyse, XXXIII^e Leçon : La féminité”, *op. cit.*, p. 217 (143).

que, em vez de se objectivar simbolicamente no desejo de um filho, se sublima na realização de uma actividade intelectual como bem o demonstra Elisa. Em *Casas Pardas*, são representados por três personagens, três tipos de percursos femininos: o da maternidade, imposta pela sociedade ao qual, sem desejo próprio, a mulher se submete perdendo-se definitivamente, como se verifica no caso de Mary; o da substituição da experiência da maternidade pela realização intelectual vivida por Elisa; e o da maternidade verdadeiramente desejada e plenamente vivida, como é o caso de Elvira, jovem mãe que desempenha um papel maternal relativamente ao pai e de verdadeira companheira do marido. A marginalidade de Mary revela-se na inoperância de um Édipo feminino - “normalidade” imposta por uma lei masculina - que a conduz à rejeição dessa morte em que vive, da forma mais trágica, o suicídio. Elisa e Gita, novas Electras, configuram uma marginalidade obstinada no cumprimento de uma lei subversiva encarnada pelos respectivos pais.

3.2.1. A desconstrução de um “Édipo feminino”: o caso de Mary

Apesar de Mimi (“petit nom” de Maria das Dores) não beneficiar de um relação privilegiada com o pai, ao contrário da irmã Zizi (“petit nom” de Maria Elisa), parece ilustrar de forma brilhante na sua última casa, que corresponde cronologicamente à primeira da sua infância, a teoria freudiana de um complexo de Édipo feminino resultante de um complexo de castração⁷⁷⁹, através do qual é possível a conversão do objecto de desejo maternal no objecto de desejo paternal. O que, segundo Freud, leva a filha a desejar ter um pénis-filho⁷⁸⁰

⁷⁷⁹ Importante será citar os pressupostos da teoria freudiana que tornam os respectivos complexos de Édipo feminino e masculino radicalmente diferentes, em razão das divergentes funções exercidas pelos respectivos complexos de castração: “(...) la fille rend la mère responsable de son défaut de pénis et ne lui pardonne pas de lui avoir infligé ce désavantage. (...) Le complexe d’Œdipe du garçon, dans lequel il désire la mère et voudrait éliminer son père comme rival, se développe naturellement à partir de la phase de la sexualité phallique. Mais la menace de castration le contraint à abandonner cette position. Sous l’impression du danger de perdre le pénis, le complexe d’Œdipe est délaissé, refoulé, dans le cas plus normal détruit fondamentalement, et un sur-moi sévère est institué come son héritier. Ce qui se produit chez la fille est quasiment le contraire. Le complexe de castration prépare le complexe d’Œdipe au lieu de le détruire ; sous l’influence de l’envie de pénis, la fille est évincée de la liaison à la mère et elle entre dans la situation œdipienne comme dans un havre.” *Ibidem*, p. 208 (133); 212-213. (138). De onde se conclui que o rapaz abandona o complexo de Édipo graças ao complexo de castração, enquanto que a rapariga se instala nesse como possibilidade de realização simbólica do seu desejo de pénis-filho.

⁷⁸⁰ Tal Édipo feminino é assim descrito no texto intitulado “La féminité”, escrito por Freud, em 1931: “Le souhait avec lequel la fille, se tournant vers le père, s’adresse à lui est sans doute à l’origine, le souhait visant le pénis que la mère lui a refusé et qu’elle maintenant attend du père. Mais la situation féminine n’est instaurée que lorsqu’au souhait visant le pénis se substitue celui visant l’enfant, l’enfant venant donc à la place du pénis, selon une ancienne équivalence symbolique.” *Ibidem*, p. 211. (137).

de seu pai, permitindo-lhe assim a entrada na situação edipiana⁷⁸¹. No episódio que antecede o falecimento da sua ama, Mimi cristaliza um complexo de Édipo, ao projectar-se como noiva prometida ao pai e grávida⁷⁸²:

Sou a noiva moira mais linda que há, sou, sou, quando ele entra e diz, Mas que é que a menina está a fazer ainda a pé?, onde é que está a Rosa?, mas que disparate é este, Mimi, toda besuntada, quer que a mãe se zangue consigo? Mas não se ri de ti, nem está a ralar muito e, depois de chamar alto a Rosa, senta-se contigo aconchegando-te a colcha pelas costas e embala-te tendo o cuidado de te limpar a cara e a boca com o lenço, sem fazer muita força, a rir-se já e a olhar-te para dentro dos olhos e de tudo, Mas de que é que a menina estava mascarada, filha? E tu dizes, encostando-lhe o cimo da cabeça ao queixo e escondendo-lhe o sorrisinho que abre, De noiva, De noiva, meu amor? (...) E fica aquele cheiro bom a charuto e álcool queimado e o triste sorrir terno (CP, 420).

A conversa que se segue entre Mimi e Rosa, assim como a “rêverie” que a ajuda a adormecer cristalizam o complexo de Édipo feminino baseado num desejo de “phallus” objectivado no pai, potencial progenitor de um filho. Mimi disfarça-se, prepara-se como noiva para aquele que virá encontrá-la e tomá-la nos seus braços, o pai. Imediatamente após a sua partida, questiona a empregada Rosa, enamorada do seu ganhão, sobre a possibilidade de esta vir a ter um filho, a qual lhe responde que o interdito moral de não ser casada a impede de tal. Continuando a adoptar a mesma lógica moral, à pergunta: *Quem é que faz os bebés?*, Rosa responde: *É Deus Nosso Senhor*. Ao encontrar um obstáculo na resposta da ama, o desejo de Mary de ter um bebé de seu papá é projectado na imagem do *pássaro preto com uma grande cara benévola (CP, 420)*, espécie de compromisso entre Deus e o Pai. O prazer genital, associado à promessa de um bebé ditada por um símbolo masculino, contribui para a leitura freudiana da experiência de Mimi:

E no escuro desce um pássaro preto (...) que te vem embalar, embalar até que o mundo gira devagarinho à volta dessa cama, tens a mão na vagina que está quente e o dedo na boca, e ele diz acamando as asas e ajeitando as patas grossas no rebordo da grade subida, Tu és uma noiva linda e a tua barriga vai crescer. (CP, 420)

⁷⁸¹ “Avec le transfert sur le père du souhait d’un pénis-enfant, la fille est entrée dans la situation du complexe d’Édipe.” *Ibidem*, p. 212. (138)

⁷⁸² Noiva e grávida, Mimi pode ser lida, à luz da teoria freudiana, como sendo movida por um complexo de castração que a leva a desejar o pénis que lhe será facultado sob a forma de uma criança, de preferência do sexo masculino, fecundada por seu pai, permitindo-lhe assim desviar-se do objecto de desejo maternal, objectivado em Rosa, e substituí-lo pelo paternal.

Através do dispositivo freudiano, Mary testemunha o desejo de um pénis-filho, ao colocar a mão na vagina e ao ouvir do pássaro o desígnio do crescimento do seu ventre, tomando o pai como objecto de amor e entrando assim na situação edipiana. Não será do pai que Mary obterá uma criança, e a recusa deste a todos os seus desejos fá-la-á proceder à transferência de pulsões para outro homem, o seu marido. Curiosamente, este nada tem de semelhante ao pai, uma vez que manifesta mais afinidades com o modelo materno, tornando-se amante da mãe. Tal “escolha” de Mary poderia eventualmente explicar-se pelo facto de, a partir do nascimento da irmã, ter sido sempre rejeitada pelo pai e ligeiramente amparada pela mãe, que imita sem restrições. As sucessivas frustrações de Mary, relativamente ao desejo e amor sem retorno projectados em seu pai, vão acentuar a sua falta de sentido e valor, aprofundando uma ferida narcísica cuja incurabilidade a conduz ao alcoolismo e ao suicídio. A perda do amor de seu pai, o único meio susceptível de lhe garantir valor e auto-estima, segundo a lógica freudiana do complexo de Édipo, deixa-a sem sentido. No entanto, à imagem de outras personagens “sem pai”, como Maina ou Hortense, ou mesmo Fátima, prostituta (CP, 161) (filha de D. Marieta), que diz, *Eu o meu pai nunca o conheci* (CP, 344), Mary poderia salvar-se através de um amor feminino, mas Rosa deixa-a irremediavelmente órfã, pois Maria do Carmo educa-a segundo o critério da aceitabilidade social, privando-a de um carinho profundo e afastando-a do seu Eu mais genuíno.

A possibilidade de uma fase edipiana feliz reservada a Mimi coincide com o período de paixão de seu pai, António, por sua mãe, Maria do Carmo. Neste tempo de encantamento, a beleza da esposa subjuga o marido e a beleza da filha, à imagem da de sua mãe, surge aos olhos do pai como uma virtude:

e quando ele sai primeiro, a tirar as luvas de camurça e a ajudar a tua mãe a levantar-se langorosa (...) e já ambos com os olhos postos em ti a sorrir, ela cansada e ele com os braços estendidos onde está aquele cheiro a tabaco bom e a rugueza da flanela de riscas do jaquetão traçado, pedes chão para correr para lá, (...) e encostas a cabeça à maxila do teu pai porque ele vem um pouco triste e agarras a tua pequena mão com a tua mão, os braços à volta do pescoço dele que pica um pouco. (CP, 410-411)

Neste período, os sentimentos de Mimi pelo pai são ainda correspondidos, como o ilustra a presente passagem, o que deixará de acontecer depois do nascimento da irmã, lançando para sempre Maria das Dores num déficite afectivo, sem as atenções de filha única,

condição que não é certamente salientada de forma anódina na sua história. (CP, 353) A vivência de um Édipo satisfatório por Mimi é adivinhada na experiência dos cheiros e contactos sensuais desfrutados com o pai, citados no episódio em que Mimi se compraz como sua potencial noiva. (CP, 420) A fase da obnubilação de António por Maria do Carmo será condição do Édipo satisfatório de Mimi. Uma vez que esta se apresenta como uma cópia de sua mãe, beneficia de um amor semelhante ao que o pai nutre pela rival (a mãe), por quem se encontra deslumbrado: *está de joelhos aos pés da cadeira da tua mãe que tem os olhos fechados. Ele tem a mão dela com as unhas pintadas de ciclâmen pegada à boca e olha-a e olha-a* (CP, 412) *Je vous aime, diz ele então com a voz mais grossa, baixa* (CP, 417). O duplo de beleza em que Mimi se revela, relativamente à mãe, permite-lhe aceder ao amor do pai, no entanto, está-lhe reservado o triste destino de nunca ser vista em si mesma, mas como um reflexo do seu modelo (a mãe):

A sua filha está cada vez mais parecida consigo, chérie, que criança linda, cresceu imenso num mês, e contigo ao colo (CP, 411).
o teu pai beija-te e mete-te os dedos mornos por entre os caracóis que a Rosa te refez um por um com tantos cuidados, ele tem os olhos postos na tua mãe, no teu pequeno corpo trazido de passagem para as rótulas duras dele que te oferece agora uma noz pelada, toda branca, sentes-lhe o pulsar dirigido para aquela sombra bonita (CP, 418).

António toca sensualmente nos cabelos da filha, no seu colo, de olhos postos na mãe da menina, deixando Mimi sentir o desejo que nutre pela esposa. Cumprindo esta lógica de identificação de mãe e filha, a partir do momento em que o pai vê com outros olhos Maria do Carmo, a percepção de Mimi, enquanto seu duplo, é necessariamente afectada assumindo os defeitos da mãe doravante detectados pelo pai. A posterior desilusão de António com Maria do Carmo atingirá também Maria das Dores pois, se desde o início identifica a menina com a mãe, uma vez decepcionado com a primeira, é inevitável a decepção com a segunda. A desilusão com a mãe recairá também sobre a menina. Se na fase de encantamento de António por Maria do Carmo, Mimi adopta as virtudes da mãe, na posterior fase de decepção adoptará apenas os defeitos. O primeiro comentário agressivo de António relativamente a Mimi coincidirá com o primeiro cinismo relativamente a Maria do Carmo que tem lugar no dia do nascimento da irmã Maria Elisa: *Não sei, não sei pintar pai, não sei, Deixe Mimi, não vale a pena chorar, brinque às casinhas de jazigo, como a sua mãe,* (CP, 358). A

condescendência e menosprezo de António, relativamente a Mimi, serão paralelos ao ressentimento e desprezo por Maria do Carmo que é comparada pelo marido ao genro e amante da esposa:

Ora, meu caro, a Mary foi prejudicada à nascença, a mãe dela parece-se muito consigo, é de uma self-made family, Lá porque a mãe tem mais senso-comum – Tem principalmente o senso posto em que o que tem não seja comum aos outros, não partilha nem esbanja, most common, isto é ordinária, meu caro. O pai é extremamente snob, casou-se com ela, não casou? Nunca ouviu falar em luta de classes, meu amigo?, às vezes calha ser corpo a corpo. (CP, 362)

Esta discussão entre sogro (António) e genro (Frederico), é fortemente ilustrativa da origem social de Maria do Carmo e do azedume que esta desencadeia no marido, nos últimos tempos do seu casamento⁷⁸³. Cronologicamente, António trilha um percurso que vai do fascínio e obnubilação triste pela esposa ao desprezo mais profundo. Inversamente, a narrativa de forma analéptica refere a paixão de António por Maria do Carmo, nos primórdios do seu casamento, na última casa de Mary. Neste capítulo, referente à infância da filha primogénita do casal, pode ser lida uma eventual transferência da fase pré-ediapiana da menina para a empregada Rosa e o desabrochar de um Édipo que se revelará falhado.

Assim, se olharmos para Mary através do dispositivo freudiano⁷⁸⁴, ilustrado na cena do quarto e conseqüente “rêverie” (CP, 420)⁷⁸⁵, esta parece acusar um desejo de pênis-filho do pai, e tomar a vagina como zona erógena. No entanto, tal esquema de desejo, em vez de concorrer para a realização sexual da personagem, permitindo-lhe atingir uma “féminité normale”⁷⁸⁶, parece revelar-se como algo de profundamente destrutivo, uma vez que a leva a crer num desejo dos outros (ser bonita, casar e ter filhos) tornando-a ignorante do seu, conduzindo-a a uma ausência de sentido absoluto. A Mary não lhe é de todo suficiente tornar-se mãe, para se tornar “normal”. O seu complexo de Édipo, configurado na imagem

⁷⁸³ O que lembra ainda passagens do *Livro do Meio*, nas quais a Autora refere a diferente proveniência social de seus progenitores, assim como frequentes desentendimentos conjugais.

⁷⁸⁴ “Nous sommes en droit de maintenir qu’à la phase phallique de la fille, c’est le clitoris qui est la zone érogène directrice. Mais bien sûr, cela ne va pas rester ainsi ; avec le tournant vers la féminité, le clitoris va, en tout ou en partie, céder au vagin sa sensibilité et, en même temps, sa significativité, et ce serait là une des tâches dont le développement de la femme doit s’acquitter alors que l’homme, plus heureux, n’a qu’à poursuivre, à l’époque de la maturité sexuée, ce à quoi il s’était exercé dès la période de la floraison sexuelle précoce.” Sigmund Freud, “Nouvelle suite des leçons d’introduction à la psychanalyse, XXXIII^e Leçon : La féminité”, *op. cit.*, p. 201. (126)

⁷⁸⁵ Cf. p. 424.

⁷⁸⁶ Cf. *Ibidem*, p. 209 (135) e p. 211 (137).

da noiva prometida ao pai e na sua conseqüente gravidez vai, de facto, permitir a Maria das Dores um desenvolvimento que a conduz à experiência do casamento e da maternidade. O problema é que o complexo de Édipo vivido por Mary exprime, tal como nota Luce Irigaray, a entrada da mulher num sistema de valores que não é o seu, no qual esta se expande envolvida pelas necessidades-desejos-fantasmas dos outros – homens⁷⁸⁷, o que se virá a verificar na negação de Mary, às portas da morte, do marido e filhos que, de facto, nunca desejou nem amou. O fracasso de Mary ilustra a ineficácia do Édipo feminino, dando razão à leitura feminista em desacordo com a teoria freudiana: *Não é teu filho, nunca tiveste filho nem marido* (CP, 370).

O contraste entre as duas personagens irmãs de *Casas Pardas* é evidente: Mary, para além de desejar ser uma noiva bonita e olhar profundamente o pai de onde se pode facilmente inferir que o pretenda para noivo, também deseja ter um bebé, velha equivalência simbólica do pénis, segundo Freud⁷⁸⁸. Em contrapartida, a sua irmã prefere escrever livros. De acordo com o modelo feminino que lhe é imposto, à imagem da mãe e das mulheres da sua família que “apenas [são] bonitas” (CP, 123), Mary teria uma forma “mais feminina” de manifestar as suas pulsões fálicas, ou seja, desejando o pénis paterno sob a forma de filho. Enquanto que a irmã Elisa, de diminutivo Zizi (pilha em francês, língua adoptada por snobismo na família), manifestaria nitidamente um desejo “mais masculino” do pénis paterno, realizando-se numa relação satisfatória com o pai e manifestando a sua emancipação escrevendo livros e não fazendo filhos. O problema é que o desejo de pénis de índole feminina aceitável, aquele que segundo Freud é convertido no desejo de filho(s), recalca as pulsões viris dando origem a fins trágicos como o de Mary que renega filhos e marido (CP, 370) no leito do seu suicídio, revelando-se esta personagem, imediatamente antes da sua morte, de uma virilidade que lhe é inabitual e que transparece na sua linguagem: *O senhor engenheiro tem uma porca entalada no cu, Lídia, deixa-o morrer de parto, Credo, eu nunca vi a senhora assim, quer que eu chame o médico? Vai, Lídia, vai ao teu serviço, ao*

⁷⁸⁷ Cf. Luce Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un*, op. cit., p. 132.

⁷⁸⁸ “Le renoncement au pénis n'est pas supporté sans une tentative de compensation. La fille glisse – on devrait dire : le long d'une équation symbolique – du pénis à l'enfant, son complexe d'Édipe culmine dans le désir longtemps retenu de recevoir en cadeau du père un enfant, de mettre au monde un enfant pour lui. On a l'impression que le complexe d'Édipe est alors lentement abandonné parce que ce désir n'est jamais accompli.” Sigmund Freud, “La disparition du complexe d'Édipe”, op. cit., p. 122.

teu serviço, manda-os à merda a todos, (CP, 361). Assim, Mary ilustra e desmancha o Édipo tomado como condição necessária para se tornar uma “mulher normal”⁷⁸⁹, pois a maternidade, à qual este complexo conduz “naturalmente” a mulher, segundo Freud, não se lhe revela como uma solução para a sua falta de sentido existencial. Freud, no seu texto sobre a feminilidade, tem como objectivo mostrar o devir da criança do sexo feminino (à imagem da do sexo masculino, uma vez que segundo o psicanalista “il nous faut reconnaître que la petite fille est un petit homme.”⁷⁹⁰) numa mulher “normal”, dotada de uma “féminité normale”⁷⁹¹. No entanto, como já foi referido, Julia Kristeva nota, no seu artigo intitulado “Stabat Mater”, que Freud parece deixar um grande silêncio relativamente à condição *sine qua non* da “féminité normale”: a maternidade.

Mas, se insistirmos em utilizar o dispositivo freudiano, podemos encontrar algumas razões que expliquem o fracasso do Édipo de Mary. Mimi esboça uma relação edipiana bem sucedida enquanto encontra uma valorização de si mesma através do amor do pai (apaixonado pela mãe e para quem Mimi surge como um reflexo ou uma cópia) até ao nascimento da irmã. A partir daí é preterida em relação à segunda, assistindo-se a uma diminuição progressiva da sua auto-estima que coincide com o aumento do desprezo do pai: (...) *Um dia gostava de ir à Índia, pai, A menina, Mimi, que é incapaz de dormir sem dar a volta à chave do seu quarto?, isso deve ser de algum artigo que leu no vogue ou no harper's do cabeleireiro, à Índia, ouviste a tua irmã, Elisa? (...) mas a ela, ele nunca a ouvia, nem já havia que lhe dizer* (CP, 360).

⁷⁸⁹ Luce Irigaray critica e resume da seguinte forma a teoria freudiana sobre a realização feminina, baseada no complexo de Édipo feminino, apresentado pelo psicanalista como condição necessária de um processo de desenvolvimento “normal” da mulher: “Ainsi, à propos du « devenir une femme normale », on apprend, par Freud, qu’il n’a et ne peut avoir qu’un mobile : l’« envie du pénis », soit l’envie de s’approprier le sexe qui monopolise culturellement la valeur. Les femmes ne l’ayant pas, elles ne peuvent qu’envier celui des hommes et, à défaut de pouvoir le posséder, que chercher à y trouver des équivalents. La femme ne s’accomplirait, d’ailleurs, que dans la maternité, dans la mise au monde de l’enfant, « substitut du pénis » et, pour que le bonheur soit complet, porteur du pénis lui-même. La réalisation parfaite du devenir femme, selon Freud, serait de reproduire le sexe masculin, au mépris du sien. En fait, la femme ne sortirait jamais vraiment du complexe d’Édipe. Elle resterait toujours fixée au désir du père, assujettie au père, et à sa loi, par peur de perdre son amour : la seule chose susceptible de lui donner quelque valeur.” Cf. Luce Irigaray, *Ce sexe qui n’en est pas un*, op. cit., p. 85-86.

⁷⁹⁰ Sigmund Freud, “Nouvelle suite des leçons d’introduction à la psychanalyse, XXXIII^e Leçon : La féminité”, op. cit., p. 201 (126).

⁷⁹¹ *Ibidem*, p. 209 (135).

Esta passagem da IV casa de Mary, intitulada “cápsula”, alusão à arma do seu suicídio que constitui a matéria deste capítulo, prepara o golpe final na vida da primogênita:

abres o frasco, engoles as primeiras, as últimas são já mastigadas numa bola ácida onde amolecem as cápsulas gelatinosas, engoles pedaços desse magma com goles de água e álcool, trincas gelo e pó e arestas de mica amolecete, (...) fecha os olhos, a náusea tão profunda como se rolasses em queda livre em vácuo, teu pai ainda diz, A Mimi é covarde, tua mãe ainda insiste distraída, Pauvre petite, (CP, 371)

Um déficit de amor total, marcado pelo desprezo do pai e pela distração da mãe, constitui a causa profunda da infelicidade de Mary. Tal causa é explicitamente denunciada no último capítulo intitulado “Declinação”, no qual se entrevê, na ausência fatal da personagem de Rosa, o motivo do declínio da menina. A morte da insubstituível “mãe” Rosa e o desejo latente por um pai que prefere a irmã, explicam o fracasso da vida de Mimi traçado desde a infância. A denúncia dos traumas de Mary que se resumem à consciencialização da dupla traição da mãe contra marido e filha, do desprezo do pai e da morte de Rosa, são narrados na segunda pessoa, mudança gramatical que ocorre no último fragmento do penúltimo capítulo dedicado substancialmente a esta personagem, cujo rol de infelicidades se teriam agravado, a partir do momento que deixa de ser filha única (CP, 353). No fim da segunda e terceira casas de Mary, é salientado num mote repetitivo o desprezo de seu pai. Em *Gávea*, lê-se: *Maria do Carmo, a sua filha é covarde (CP, 237)*. No fim de *Cápsula*, as últimas palavras que Mary ainda recorda antes de morrer explicam a predominância da pulsão de Thanatos: *teu pai ainda diz, A Mimi é covarde, tua mãe ainda insiste, distraída, Pauvre petite, e tu sorris com sorriso este sim teu, já pétreo (CP, 371)*. Mas desde a sua primeira casa que é claramente declarado o menosprezo de pai e a condescendência de mãe⁷⁹²:

Você sempre teve má vontade contra a pequena mais velha, esquece-se dos anos, é inacreditável como nem disfarça a sua preferência pela Maria Elisa, (...) A minha filha Maria Elisa é uma mulher interessante, Maria do Carmo, na sua família há apenas mulheres bonitas e, tirando você, chère, sem raça, A sua filha Maria Elisa tem sete anos, António, é ridículo, Ridículas são as mulheres que não preferem o pai, Maria do Carmo, ridículas e irremediavelmente estúpidas. (CP, 123)

⁷⁹² Cf. § 3.1.1. “Uma educação para a aceitação social” • “Maternal Thinking”, p. 358.

Neste extracto identifica-se o fracasso da relação de Mimi com o pai, que contrasta com o sucesso de sua irmã, e simultaneamente a preferência de António pela filha mais nova, para quem transfere o seu Édipo, elegendo-a representante da sua linhagem, em oposição à da sua esposa, representada pela sua primogénita. À linhagem de Maria do Carmo, desdenhada por António, será Mimi de novo reenviada quando a mãe a compara elogiosamente à avó materna cuja imagem o pai desconstrói:

A mãe tinha-lhe emprestado a esmeralda, Parece mais velha mas fica-lhe lindamente, parece a avó Isabel, não acha, António? Falta-lhe tamanho ou ruindade, ainda não percebi bem, sabe que eu associo sempre a sua mãe a uma égua carnívora, Maria do Carmo, divirta-se Mimi (CP, 216).

Pode-se ainda tentar explicar o fracasso do Édipo de Mary pela sua incapacidade de projectar eficazmente a sua libido num dos seus progenitores, não procedendo a uma verdadeira escolha entre pai e mãe. Segundo a teoria freudiana, para que a mudança de objecto de desejo se concretize, num complexo de Édipo vivido plenamente, dando assim curso ao “destino normal do tornar-se mulher”, é necessário que a libido se projecte apenas num objecto de desejo: o pai⁷⁹³. Tal dificuldade de Maria das Dores em fixar uma preferência (e conseqüente escolha) é denunciada antes do seu suicídio, sendo deixada como possível chave interpretativa: *e o coração de Mary, implume qual pássaro cego e silente, só sabia gemer então, Paimão, Mãepai, dessa terrível suspensão do tino, suster da preferência, que nunca ninguém lhe perdoaria (CP, 364)*, tendo esta já sido sugerida na reprovação paterna da ligeira cumplicidade com a mãe: *Ridículas são as mulheres que não preferem o pai, Maria do Carmo, ridículas e irremediavelmente estúpidas. (CP, 123)* Se, por um lado, Mary cristaliza o complexo de Édipo feminino através da satisfação erótica que encontra na proximidade de seu pai, por outro, por não radicalizar a sua posição de escolha da figura paternal em detrimento da maternal, não cumpre a condição de ódio à mãe necessária, segundo Freud, a tal complexo que, por sua vez, é condição *sine qua non* para que a rapariga

⁷⁹³ Segundo a leitura de Freud, feita por Sarah Kofman, quando a libido se fixa, ocupa totalmente o lugar e tal investimento não deixa espaço par qualquer outro; o amor da criança por um dos progenitores é exclusivo. Cf. Sarah Kofman, *op. cit.*, p. 195.

se torne mulher⁷⁹⁴. Tal sentimento de ódio pela mãe é claramente manifestado nas personagens de Gita e sobretudo de Elisa, após o falecimento de António, seu pai, conferindo à última uma semelhança inegável a Electra. Em contrapartida, as frustrações de Mary, relativamente a um sentimento não correspondido pelo pai, são tantas que em vez de a conduzirem à transferência satisfatória do seu desejo de “phallus” para uma outra figura masculina, tal substituição actualizada no seu casamento com Frederico se revela ainda mais frustrante, deixando apenas lugar à frigidez⁷⁹⁵. A suspensão do desejo de Mary é assim sublinhada nas alusões à sua frigidez, proferidas não só pelo marido, Frederico, de forma subtil no “jeu de mots” com que responde à esposa durante o jantar da Terça Casa: *Mary – Não quero ir para a cama. § Frederico – Isso sabe-se por toda a Lisboa, dear. (CP, 272)*, mas também pelo próprio pai, António, que, como já foi referido, desde o nascimento de Maria Elisa muda de atitude relativamente a Maria das Dores, filha preterida, e à esposa Maria do Carmo que ele passa a desprezar ou considerar de forma cáustica, contrariamente aos primeiros anos de casamento:

Deixe a pequena, Maria do Carmo, o menos que lhe pode acontecer pasmada como é ser frígida.

Que monstro António, o senhor não é pai.

Você é que sabe, mon choux. (CP, 115)

Incapaz de projectar a sua libido num objecto de amor, como se verifica no seu Discurso (CP, 271), Mary fica irremediavelmente confinada a um narcisismo⁷⁹⁶, simbolizado nos seus monólogos diante do espelho (CP, 108-111). De tal estado narcísico decorre a incapacidade de Mary em situar o seu desejo, do qual ficará para sempre ignorante, submetendo-se à economia dominante de um desejo patriarcal, de bonecas que fazem bebés, numa imitação superficial do modelo maternal criticado pelo pai: *Um dia a menina também há-de ter bebés assim, minha querida, e a mãe nunca dizia, Minha querida, e o pai disse*

⁷⁹⁴ Segundo o psicanalista para que a mudança de objecto de desejo ocorra, ou seja, para que o amor pela mãe dê lugar ao amor pelo pai, destino “normal” do feminino, é necessário transformar o amor inicial pela mãe em ódio, transformação esta cuja condição de possibilidade reside na ambivalência originária desse amor.

⁷⁹⁵ Como se as sucessivas decepções provocadas pelo pai a reenviassem à frigidez, em vez de a reenviarem a um regressivo, segundo Freud, Complexo de masculinidade. Cf. Sigmund Freud, “Nouvelle suite des leçons d’introduction à la psychanalyse, XXXIII^e Leçon : La féminité”, *op. cit.*, p. 213. (140)

⁷⁹⁶ De acordo com a seguinte definição de Sigmund Freud: “L’état dans lequel le moi garde la libido auprès de soi, nous l’appelons narcissisme, en souvenir de la légende grecque de Narcisse, ce jeune homme qui resta amoureux de sa propre image dans le miroir.” Sigmund Freud, “Une difficulté de la psychanalyse”, in *Œuvres Complètes : Psychanalyse*. Vol. XV (1916-1920). Directeur scientifique Jean Laplanche. Paris, P.U.F., 1996, p. 45, (6).

*sorrindo mas levantando uma sobrancelha má, Assim não, Maria do Carmo (CP, 357). Da incapacidade de escolha e de fixação da sua libido, após o falecimento de Rosa, procederá um desconhecimento constante do seu desejo, magma indiferenciado em que não chega a tomar forma qualquer escolha ou decisão na sua vida. E, segundo o seu próprio Discurso sobre o seu triste destino, a impossibilidade de desejar, de identificar o seu desejo e a incapacidade de escolher seriam consequentes de nunca ter sentido o desejo dos outros: Também queria dizer que se algum dia alguém gostasse 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. (CP, 271) A incapacidade de fixar o seu desejo será ainda salientada na questão de índole filosófica e psicanalítica: *inconsciência, impessoal espasmo onde fervilha sulfuroso, o múltiplo, o sempre múltiplo, o escasso múltiplo, preterida a humana ordem do preferir, do haver preferido?* (CP, 365)*

Enclausurada num sistema de regras sociais, no qual se encontra alienada e que emudece o seu desejo, Mary deixa-se seduzir por José Oom proferindo, no entanto, frases como a seguinte que demonstram a sua incapacidade de escolha, objectivação e consequente realização do desejo: *Zé você sabe que eu gostar imenso de si não resolve as coisas, eu era incapaz de enganar o Frederico* (CP, 221).

A inconsciência das limitações do “Eu” relativamente ao movimento paradoxal por este empreendido de tentar controlar as forças pulsionais e anímicas que lhe escapam e que se tornam, em virtude de tal movimento, suas inimigas, abre em Mary uma profunda ferida narcísica:

“Telle est la leçon que la psychanalyse voulut donner au moi. Mais les deux éclaircissements – à savoir que la vie pulsionnelle de la sexualité en nous ne se laisse pas pleinement dompter et que les processus animiques sont en soi inconscients, ne devenant accessibles au moi et en lui étant soumis que par le biais d’une perception incomplète et non fiable – sont équivalents à l’affirmation que le moi n’est pas maître dans sa propre maison. Ils constituent à eux deux la troisième vexation^[797] de l’amour propre que j’aimerais nommer de vexation psychologique.”⁷⁹⁸

⁷⁹⁷ Segundo Freud, o narcisismo universal, o amor-próprio da humanidade, sofreu até ao presente três graves vergonhas. As três grandes agressões ao amor-próprio universal são a descoberta copernicana que retira a terra do centro do universo, “la vexation cosmologique”, a teoria evolucionista de Darwin, “la vexation biologique” e “la vexation psychologique”, trazida à luz pela teoria psicanalítica. Cf. *Ibidem*, p. 46, (7).

⁷⁹⁸ *Ibidem*, p. 50, (11).

A lição psicanalítica está longe de ser aprendida por Maria das Dores, inconsciente do seu desejo⁷⁹⁹ e, literalmente, muito pouco Senhora na sua própria casa. Mary cumpre um destino “desadaptado”, na medida em que “fracassa” o seu Édipo, sofre uma ruptura traumática (e precoce) na sua relação “pré-ediapiana” com Rosa e procede à imitação da imagem materna, da qual não passa de um mero reflexo inseparável e, por conseguinte, sem autonomia. De tal trajecto resulta uma personalidade fragmentada, denunciada na frase frequentemente repetida sob diversas formas:

Perdeste para sempre a maravilhosa unidade (CP, 117, 120, 126)
Perdeste para sempre a maravilhosa unidade do teu espírito. (CP 108)
Perdeste para sempre a magnífica unidade do teu espírito. (CP, 109)
Perdi para sempre a maravilhosa unidade (CP, 369).

Desde o início do primeiro capítulo que lhe é dedicado, Mary é descrita na sua falta de sentido: *Sabe, sem saber onde está, que é nessa direcção que tem que ir, mas não vai para nada. O horizonte encurta-se de súbito e fica todo ocupado ali já por umas asas pretas de um pássaro enorme sem feições. (CP, 107)*

A imagem recorrente do pássaro negro nos sonhos de Mary simboliza a perda da unidade e anuncia o fim trágico da personagem. A primeira e última Casa de Mary abre e fecha, respectivamente, com um sonho de pássaro. No primeiro, um pesadelo, a ave mais não é do que um augúrio de morte cujas penas, cheirando a mofo sobre a sua cara, a sufocam. Se no sonho de infância imediatamente anterior ao acontecimento traumático – a morte de Rosa – o pássaro é benévolo (CP, 420), depois desse desgosto irremediável ele nunca mais aparecerá, como símbolo de um bom augúrio, qual ave divina e paternal que lhe dita um destino trágico. Acabando por na última aparição cronológica que ocorre imediatamente antes do suicídio de Mary (na casa intitulada “cápsula”), surgir como a causa de seu eterno martírio, como abutre que perpetua o sofrimento de Prometeu: *e eles descem dos céus a arrancar com bico recurvo grandes postas do meu fígado (CP, 369)*. Nesta penúltima casa de Mary (cápsula), o mesmo pássaro aparece ainda no quarto mofento da

⁷⁹⁹ Assentando-lhe como uma luva a segunda pessoa do discurso freudiano: “Tu te comportes comme un souverain absolu qui se contente des renseignements des plus hauts dignitaires de sa cour et ne descend pas jusqu’au peuple pour entendre sa voix. Rentre en toi-même, dans tes profondeurs, et apprends d’abord à te connaître, tu comprendras alors pourquoi il te faut devenir malade et peut-être éviteras-tu de devenir malade.” *Ibidem*, p. 50, (11).

bisavó Antónia configurado numa peça fundamental da mobília: *cama muito alta com patas de animal preto e espaldar de asas de grifo de inclinação maligna* (CP, 357).

As várias aves que habitam o universo onírico de Maria das Dores transfiguram-se cronologicamente, passando de feições benignas (no sonho da ave paternal imediatamente anterior à morte da Rosa) a malignas (no momento do nascimento de Elisa, o grifo da cama da bisavó Antónia) e acabando sem feições (CP, 107) (no sonho adulto de Mary). Em termos diegéticos, o processo é inverso. A primeira referência diz respeito ao pássaro sem feições do sonho adulto de Mary, seguindo-se a descrição do quarto da avó Antónia, acabando por ser o sonho de infância o último a ser narrado. A ave será assim o símbolo que acompanha o percurso de Mary e que, por conseguinte, anunciará a sua tragédia. Tal símbolo atinge a sua força identitária no episódio da morte do gavião⁸⁰⁰, quando o pai procede à analogia entre o pássaro e Mimi, questionando Elisa sobre a possibilidade de ter um comportamento com a irmã semelhante ao que teve com o animal, ou seja, matá-la para a poupar à dor.

*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, 237)*

Se no sonho de infância de Mary o pássaro encarna a imagem de um pai todo poderoso que lhe promete beleza e fecundidade⁸⁰¹, no sonho da idade adulta será ainda um pássaro mortífero⁸⁰² que lhe anuncia, com *uma voz de homem, calma, calma, sem nada dentro* (CP, 108), a frase fatal da perda da sua unidade. Tal frase ornitofónica assume, no fim da segunda casa de Mary, uma forma que poderia ter sido formulada pelo pai uma vez que este, como já foi sublinhado, a considerava irremediavelmente estúpida: *Perdeste para sempre a maravilhosa unidade irremediavelmente estúpida* (CP, 126).

⁸⁰⁰ A empatia que Elisa sente pelo gavião se pode também explicar pela semelhança entre os traços da personagem e a característica dominadora da fêmea desta espécie, mais forte e hábil do que o macho, simbolizando o casal onde a mulher domina. Esta ave caçadora e agressiva, também designa frequentemente o pénis, o que contribui para a identificação simbólica da virilidade de Elisa. Cf. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 409.

⁸⁰¹ A ave na arte africana é uma imagem muito frequente símbolo de força viva e fecundidade. Cf. *Ibidem*, p. 697.

⁸⁰² No Egipto, uma ave com cabeça de homem ou de mulher simboliza a alma de um defunto ou a de um deus que visita a terra. A concepção da alma-ave e, portanto, a identificação da morte com uma ave, já se verificam nas religiões do Próximo Oriente arcaico. Cf. *Ibidem*, p. 697.

Na obra de Maria Velho da Costa, o animal é um motivo que mereceria mais atenção, mas que não cabe neste estudo; no entanto, a cena do gavião assim como a referência ao cão que foi de Mary, no seu discurso, obriga a apontar a importância atribuída aos animais, não só nos textos, mas também na vida de Maria Velho da Costa, considerando a frequência com que a Autora refere (em entrevistas) cães e gatos que lhe fazem companhia. Também no universo ficcional de Teolinda Gersão, o animal ocupa um lugar fundamental. Atente-se ao ciclo do cavalo, *O Cavalo de Sol* e *A Casa da Cabeça do Cavalo* e à presença de gatos em alguns dos seus romances como Simba que ilustra, em *A Árvore das Palavras*, o temperamento de seu dono, Laureano, ou ainda os sucessivos canários de Palrinha que contam o tempo para a morte do professor de música de *Os Teclados*.

No universo de Maria Velho da Costa, os animais parecem ser os sobreviventes de uma idade feliz, sendo através deles que o ser humano tenta recuperar a pureza e inocência originais perdidas. O gavião, vítima da maldade dos humanos, é morto por Elisa para ser poupado à dor. O animal detém uma pureza original que o ser humano perdeu. A beleza, associada ao sofrimento profundo do animal condenado à morte é insuportável para Elisa, que a decide antecipar para lhe pôr termo à dor. Na colectânea intitulada *Dores*, a protagonista homónima do conto “Ave rara” procede a um comportamento semelhante. Em ambos os textos, as personagens estrangulam os pássaros – (CP, 236), (*Dores*, 33) – porque não suportam o seu sofrimento, problematizando assim nos animais a questão da eutanásia que constituirá tema do romance *Irene ou o Contrato Social*. Em *Casas Pardas*, o gavião é também uma *ave rara* (CP, 224) de beleza e dor exultantes, tal como a que dá o título ao referido conto. *O animalzinho é belo. (...) Elisa molha de língua e lágrimas a realeza da cabeça da redonda que se acoita entre bafó de boca e narina, o bico gancho e espesso nem de pio, nem de gemido* (CP, 230). No conto “Ave rara”, depois de matar o pássaro, *Dores* refere-se a Deus acusando-O de um rancor imenso pelas suas criaturas (*Dores*, 34), explicativo das respectivas dores. Elisa, na sua *reza*, pede a Deus para que se proceda ao restabelecimento da justiça. *Peço-te, ó Deus, (...) que venha o maior gavião que sempre houve (...) E que desça sobre a terra com as suas asas do tamanho do céu e coma os olhos das pessoas que partem estes pássaros. Ámen.* (CP, 235-236) Na *REZA DE ELISA*, título do fragmento do qual é extraída a citação, lê-se uma oração de justiça anunciadora do seu

destino de Electra, enquanto combatente contra a lei dominante, contrariamente à sua irmã Mary que a esta sucumbe.

A ilustração do complexo de Édipo na personagem de Mary, revela-o como uma experiência altamente insatisfatória para o elemento do sexo feminino. Ao ser rejeitada pelo pai, Mary torna-se ainda mais dependente do seu amor, o que desencadeia graves consequências como a falta de confiança em si própria, o desenvolvimento de tendências depressivas, a necessidade de preencher o vazio através de bens materiais, acusando um baixo índice de auto-estima que a conduz ao suicídio. Esta personagem ilustra assim um “Édipo mal resolvido”, uma vez que não se liberta do pai (talvez por não ter sido suficientemente satisfeita no seu desejo por este, tal como as suas queixas posteriores deixam adivinhar) nem passa pelo ódio da mãe, deixando-se viver num magma mimético que a conduz à sua não revelação, à falta de identidade e à sua própria perda. De onde se infere um mimetismo vazio que a conduz à alienação. Se, por um lado, Mary é a personagem que melhor cristaliza o complexo de Édipo feminino freudiano como condição de um “tornar-se mulher”, simultaneamente, desconstrói/desmancha a teoria do psicanalista, através do seu trágico fim. Assim, esta personagem pode ser lida – à luz da crítica de Irigaray ou Deleuze e Guattari do freudismo – como um símbolo de anti-Édipo. A este exemplo de complexo não resolvido e não ultrapassado que provocará um déficit de auto-estima irreparável, incapacitando tal personagem feminina de autonomia tornando-a tributária/dependente de uma lógica patriarcal que a transcende, contrapõe-se o exemplo de Electras bem sucedidas, graças a um revigorante relacionamento com a figura paterna.

3.2.2. Electra revisitada por Gita e Elisa

Electra é a figura mitológica escolhida por Carl-Gustav Jung para simbolizar o complexo através do qual as filhas privilegiam a relação com o pai, em detrimento da relação com a mãe: “As everyone knows, Electra took vengeance on her mother Clytemnestra for murdering her husband Agamemnon and thus robbing her – Electra of their beloved father.”⁸⁰³ Tal figura parece muito mais adequada do que a de Édipo ao perfil das personagens Matilde (*MM*) e Elisa (*CP*), de Maria Velho da Costa, e Gita (*AP*), de Teolinda

⁸⁰³ Carl-Gustav Jung, *Freud and Psychoanalysis: Collected Works*. Vol. 4, New York, Pantheon, 1961, p. 154.

Gersão, que nutrem uma convivência feliz, positiva, com a figura paternal que lhes faculta, paradoxalmente, uma emancipação do sistema patriarcal. Jung, tal como Freud, vai procurar na mitologia grega figuras paradigmáticas do desenvolvimento da personalidade. No entanto, rejeita a teoria freudiana da universalidade do complexo de Édipo, elegendo para as raparigas um modelo que lhes é específico nos seus relacionamentos com o pai e a mãe. A terminologia junguiana, subsidiária do mito de Electra parece convir melhor às filiações das referidas personagens. Ao privilegiar o ciúme como constante anterior à sexualidade uma vez que, na primeira infância, o lugar que esta ocupa no sentimento de prazer é mínimo, Jung atribui um papel fundamental à emergência do erotismo na configuração do complexo de Édipo.

“Un élément érotique s’y mêle naturellement assez vite, se renforce peu à peu, permettant au complexe d’Œdipe d’arriver à sa forme classique. Avec les années, le conflit prend chez le fils une forme masculine et par là, plus typique^[804], tandis que chez la fille se développent l’affection exclusive pour le père et l’attitude jalouse vis-à-vis de la mère. Ce complexe, chez la fillette, pourrait être appelé « complexe d’Electre ».”⁸⁰⁵

A designação junguiana do complexo de Electra⁸⁰⁶ é rejeitada por Freud que argumenta a inexistência de um paralelismo ou simetria entre os dois sexos⁸⁰⁷, uma vez que para o psicanalista a rapariga, contrariamente ao rapaz, se separa de um objecto do mesmo sexo, a mãe, para se concentrar noutra de sexo diferente, o pai, enquanto que o rapaz se

⁸⁰⁴ O que Jung considera como “matériel typique”, são as fantasias inconscientes análogas, partilhadas por diferentes indivíduos, noção que se aproxima da de arquétipo. “Les fantaisies inconscientes sont très diverses (...) elles sont moins individuelles [que les fantaisies conscientes, (qui sont) d’une grande diversité et strictement individuelles] Nous rencontrons là davantage de matériel typique, c’est à dire, qui réapparaît chez différents individus sous une forme analogue.” C.G. Jung, *La Théorie psychanalytique*. Paris, Editions Montaigne, [s.d.], p. 63

⁸⁰⁵ *Ibidem*, p. 66.

⁸⁰⁶ “L’affection bien spécifiée que la petite fille éprouve pour son père, alors qu’elle ne témoigne que jalousie à l’égard de sa mère, est appelée par Jung le complexe d’Electre. (...) Dès lors, il semble que, dans ses aspects essentiels, la théorie de Jung soit encore très proche de l’orthodoxie freudienne. Mais, comme nous le verrons, les complexes d’Œdipe et d’Electre ont pour Jung une signification à la fois « sémiologique » (*semiotic*) et « symbolique » (*symbolical*).” Patrick Mullahy, *Œdipe : du mythe au complexe*. Préf. de Gaston Bachelard, Paris, Payot, 1951, p. 140-141.

⁸⁰⁷ Para Freud a designação junguiana de complexo de Electra, apresentada na obra *La théorie psychanalytique* não teria qualquer razão de ser, uma vez que apontaria para uma analogia ou simetria entre os dois sexos injustificada. Freud rejeita a terminologia junguiana da seguinte forma: “nous avons raison de récuser le nom de complexe d’Electre, qui veut souligner l’analogie dans le comportement des deux sexes. La relation, inscrite dans le destin, d’un amour pour l’un des parents et simultanément d’une haine rivalitaire contre l’autre ne s’établit que pour l’enfant masculin. Chez se dernier, c’est alors la découverte de la possibilité de la castration, telle qu’elle est avérée à la vue de l’organe génital féminin, qui contraint au remodelage du complexe d’Œdipe, amène à la création du sur-moi et enclenche ainsi tous les processus qui visent à l’insertion de l’individu dans la communauté de la culture.”; “Il est vrai que nous avons depuis longtemps abandonné tout espoir d’un parallélisme parfait entre les développements sexuels masculin et féminin.” Sigmund Freud, “De la sexualité féminine”, *op. cit.*, p. 13. (522); p. 10 (519).

concentra desde o início num objecto de sexo diferente, a mãe, sendo esta o primeiro objecto de desejo para ambos os sexos. Este desacordo de Freud, relativamente à apelação do complexo de Electra por Jung, é expressão da dita misoginia freudiana que priva os elementos do sexo feminino de símbolos representativos da sua especificidade. A fidelidade e afectividade bem específicas de Electra relativamente a seu pai, simultânea ao sentimento de ódio pela mãe, parecem adequar-se perfeitamente ao complexo homónimo. E se Jung escolhe Electra como equivalente feminino do Édipo masculino, nesta figura, poder-se-ão detectar mais semelhanças com Antígona do que com o seu equivalente (ou) inverso Édipo.

A terminologia adoptada por Jung, além de menos misógina do que a freudiana que analisa a experiência feminina a partir de um modelo masculino (o de Édipo), adapta-se muito melhor ao que é vivido pelas personagens de Gita (*AP*) e Elisa (*CP*), sendo, de facto, a última uma reconstrução de Electra, como o seu próprio nome sugere ao começar pelas mesmas duas primeiras letras e ao ser lembrado pela própria personagem, em caso de negligência do leitor (*CP*, 390).

• O mito

Em *Casas Pardas*, são várias as alusões ao mito inscrito nos textos clássicos homónimos de Eurípides e Sófocles ou na *Oresteia* de Ésquilo, que contribuíram para a sua sedimentação como arquétipo do pensamento antropológico e simbólico. Nesta obra de Maria Velho da Costa, a associação a tal personagem mítico-literária é inevitável, uma vez que é evocada pela própria Elisa com quem pode ser identificada. Encontram-se neste romance mitemas evidentes que, no caso de uma leitura distraída, são lembrados nas referências aos elementos da família Átrida, entre os quais, o pai Agamémnon/António/*Hmémnon* (...) morto (*CP*, 157), traído e assassinado simbolicamente pela mãe Clitemnestra/Maria do Carmo, nome com o qual a narradora brinca transformando-o em *Clitem-esta* (*CP*, 140), *Clitorismnestra* (*CP*, 221), conotando-o sexualmente e fazendo referência à traição conjugal por esta protagonizada com Frederico que, por sua vez, assume uma atitude burguesa de novo rico usurpador, digna de um Egisto (*CP*, 362, 363, 389). Na sua versão do mito, Maria Velho da Costa dispensa a personagem de Orestes, o irmão que, instigado por Electra, vinga o pai assassinando Egisto – aquele que ocupou o trono a si

destinado – e cometendo matricídio. Ao permitir que a vingança seja simbolicamente cumprida por Elisa, a Autora concede à sua heroína uma possibilidade transgressiva que é absolutamente interdita às personagens femininas na mitologia clássica. Na sociedade grega clássica, Electra só é heroína enquanto circunscrita ao papel social de mulher, determinado por essa mesma sociedade. Ou seja, a vingança e o restabelecimento da justiça não podem ser feitos por mãos femininas, mas “obviamente” por mãos masculinas, daí a necessidade desse irmão que apesar de manipulado por Electra é o protagonista do acto heróico que nem Hamlet se atreve a cometer, limitando-se a simulá-lo de forma indirecta no teatro de marionetas em “mise en abyme”. Em plena década de 70, em Portugal, em período pós-revolucionário, ao inventar Elisa/Electra, Maria Velho da Costa só poderia contribuir para a heroicidade integral daquela que, na companhia de Antígona, transcende na mitologia Greco-Latina o papel feminino que lhe compete. No entanto, o papel heróico destas figuras mitológicas fica limitado, nos textos clássicos, respectivamente, à lei do pai e do irmão, conforme o salientou Dorothy Willner, no seu artigo dedicado às relações de Antígona e Electra⁸⁰⁸ no domínio público e privado.

“Antigone buries her brother, who was mortally cursed by their father. Electra spurs her brother to slay their mother. In both cases the relation of the girl to father and brother is loving. In both cases the girl lacks the love of the mother. Jocasta is dead; Clytemnestra in Sophocle’s *Electra* abuses her daughter. (...) There is the same message in both representations of the woman as hero: a girl deprived of the love of mother can become bound to father (and brother) and remain unmarried and childless. Such metaphoric father-daughter incest victimizes a woman by appropriating and dedicating to the father (brother) the life space that otherwise would be available for marriage and children. Furthermore, the woman as hero cannot also be wife and mother. In Sophocle’s plays, Antigone and Electra are heroic and deprived.”⁸⁰⁹

As protagonistas de Teolinda Gersão e Maria Velho da Costa, Gita e Elisa, conferem os mitemas fundamentais de Electra, na medida em que são privadas do amor da mãe e desenvolvem uma relação metaforicamente incestuosa com o pai. No entanto, a ausência de casamento e da experiência da maternidade não são privações que vitimizem as personagens das Autoras estudadas, contrariamente ao que acontece com os referidos arquétipos, Antígona e Electra. O que faz de Elisa e Gita verdadeiras heroínas contemporâneas é a

⁸⁰⁸ “Although Antigone and Electra transcend the role given to women, they do not actually violate it. In this they are set off from Clytemnestra who reverses gender roles.” Dorothy Willner, “The Oedipus Complex, Antigone, and Electra: The Woman as Hero and Victim”, in *American Anthropologist*. n.º 84, 1 vol, Mars 1982, p. 70.

⁸⁰⁹ *Ibidem*, p. 69.

escolha deliberada dos seus próprios destinos, tornando-se Senhoras das suas vidas, como o testemunha Gita de forma simples e directa: *A independência, repito, fascinada, como se até aí não tivesse percebido que é disso, finalmente, que se trata: Um dia é-se livre, e já não se depende de ninguém.* (CP, 238) Aliás, o facto de serem extremamente jovens não as priva da possibilidade de se realizarem nesses domínios posteriormente. Todavia, no tempo dos romances, o que é valorizado por ambas as Autoras é uma emancipação feminina, absolutamente voluntária e consciente por parte das suas protagonistas.

As presentes reinvenções de Electra, sobretudo no caso de *Casas Pardas*, romance no qual os mitemas são mais evidentes, relembram uma prática corrente de reapropriação de certas figuras mitológicas femininas, levada a cabo por escritoras feministas no sentido de revalorizar uma identidade no feminino. Trabalhos teóricos como “Le mystère oublié des généalogies féminines”, de Luce Irigaray⁸¹⁰, ou “Sorties”, de Hélène Cixous⁸¹¹, e ficcionais como *Cassandra*⁸¹² ou *Medeia*⁸¹³, de Christa Wolf, comprovam esta prática que não deixa de ser criticada por um pensamento feminista mais radical, do qual é exemplo o testemunho de Amber Jacobs no seu artigo intitulado, “The Potencial of Theory: Melanie Klein, Luce Irigaray, and the Mother-Daughter Relationship”. Segundo o trabalho desta investigadora, fortemente dominado pela psicanálise sob uma importante influência estruturalista, haveria nas referidas reapropriações feministas uma acentuada tendência nostálgica de um tempo pré-patriarcal⁸¹⁴.

⁸¹⁰ Irigaray privilegia o mítico par mãe-filha de Deméter-Perséfone, como um modelo que poderá enriquecer potencialmente o imaginário feminino, carente de exemplos de relações positivas entre mães e filhas. Cf. Luce Irigaray. “Le mystère oublié des généalogies féminines”, in *Le Temps de la différence : Pour une révolution pacifique*. Coll. Le Livre de Poche, Paris, Librairie Générale Française, 1989, p. 101-123.

⁸¹¹ Hélène Cixous, na obra escrita a duas mãos com Catherine Clément, *La Jeune née*, no capítulo “Sorties” reapropria-se e trabalha as figuras de Electra, da Amazona Pentésilieia e de Cleópatra com o objectivo de lhes retirar o sentido fabricado por um imaginário masculino que as inventou ao seu serviço, para as re-inserir/re-integrar na construção de um imaginário feminino. Cf. Hélène Cixous e Catherine Clément “Sorties”, in *La Jeune née*. Paris, Union Générale d’Éditions, 1975, (p. 195-243).

⁸¹² Christa Wolf, *Cassandra*. Trad. de João Barrento, Lisboa, Cotovia, 1989.

⁸¹³ Christa Wolf, *Medeia: Vozes*. Trad. de João Barrento, Lisboa, Cotovia, 1996.

⁸¹⁴ “It is not enough to go back to myth and describe and promote the apparently once-harmonious mother-daughter relationship «before» the patriarchal order effected its violent obliteration. To my mind, myth should not be used for the purpose of looking back to an imaginary and utopian golden age but instead should be used as a way of creating a future that does not yet exist. (...) The mother-daughter relationship, in my argument, does not yet exist since its symbolic status remains precluded while there is no structural underlying prohibition or underlying cultural law belonging to the mother.” Amber Jacobs, “The Potencial of Theory: Melanie Klein, Luce Irigaray, and the Mother-Daughter Relationship”, in *Hypatia*. vol. 22, n.º 3, Summer 2007, p. 181.

São identificados alguns mitemas de Electra, entre os quais, a missão outorgada à filha de vingar a traição e morte do pai, perpetrada pela esposa e amante, na seguinte passagem confessional de Elisa:

Mas ele, o que me empunhou?, armou?, meu pai? Ah, sim, que podia fazer o senhor de feudos perdidos senão ferir a casta subsequente com a melhor arma – o pergaminho manuscrito, a indecifrável elegância, o destemor da consciência da morte. E no entanto, a gota de cicuta última foi clássica, quase – a senhora brandiu-lhe jovem letrado macho, boa malha, minha mãe tecedeira – Frederico, que me poderia ter feito um irmão tão jeitoso, adaptado às novas exigências, tão lindo em sela como de capacete siderúrgico, (CP, 295)

Se se considerar como Claude Lévi-Strauss que um mitema é, antes de mais, o que o antropólogo denomina como “des *paquets de relations*”⁸¹⁵, detectam-se no romance de Maria Velho da Costa e Teolinda Gersão laços de parentesco sobrestimados e subestimados⁸¹⁶. Expressão dos primeiros laços de parentesco são o amor apaixonado de António por Elisa que actualiza aquele que nutria por sua mãe a quem presta homenagem quando dá o mesmo nome à filha (Elisa) e o de Gita por Laureano que, por sua vez, também repete o amor que este tinha pela sua mãe. Em contrapartida, nos seguintes comportamentos podem ser lidos laços de parentesco subestimados: Gita faz um feitiço de viagem a Amélia, Laureano provoca simbolicamente a morte do pai, Maria Elisa ameaça com um revólver a mãe e, a ausência de qualquer referência ao pai de António, pode ainda ser lida como metáfora de desvalorização ou morte de tal figura. No centro da nebulosa das múltiplas versões do mito encontram-se a constante vingança do pai perpetrada pela filha, testemunho do seu amor, e a questão do matricídio simbólico cometido pela mesma que, por sua vez, é consequência e testemunho do desamor da mãe.

⁸¹⁵ “Nous posons, en effet, que les véritables unités constitutives du mythe ne sont pas les relations isolées, mais des *paquets de relations*, et que c’est seulement sous forme de combinaisons de tels paquets que les unités constitutives acquièrent une fonction signifiante.” Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*. (1^{ère} éd. 1958), Paris, Plon, 1974, p. 233-234.

⁸¹⁶ Utiliza-se aqui a chave fornecida por Claude Lévi-Strauss para a leitura do seu critério de organização em colunas dos conjuntos ou grupos de relações detectados no mito de Édipo: “Toutes les relations groupées dans la même colonne présentent, par hypothèse, un trait commun qu’il s’agit de dégager. Ainsi, tous les incidents réunis dans la première colonne à gauche concernent des parents par le sang, dont les rapports de proximité sont, pourrait-on dire, exagérés : ces parents font l’objet d’un traitement plus intime que les règles sociales ne l’autorisent. Admettons donc que le trait commun à la première colonne consiste dans des *rappports de parenté surestimés*. Il apparaît aussitôt que la deuxième colonne traduit la même relation, mais affectée du signe inverse : *rappports de parenté sous-estimés* ou *dévalués*.” Claude Lévi-Strauss, *Ibidem*, p. 237.

A intertextualidade estabelecida com o mito de Electra é bem denunciada por Maria Velho da Costa que, não só refere as personagens integrantes, como um dos seus autores, Sófocles, que escreve no séc. V a. c. uma tragédia homónima, contribuindo para a sedimentação do mito literário: *Oiça eu já interpretei que bastasse o meu Sófocles, não me peça que oiça agora a versão avenidas novas* (CP, 389). Das três versões clássicas do mito, aquela que parece mais inspiradora de Maria Velho da Costa é, de facto, a de Sófocles que atribui a Electra a verdadeira alma da vingança, conferindo-lhe um carácter ardente semelhante ao de Antígona enquanto guardiã da honra da casa de seu pai, tarefa à qual se devota com fervor e que nada nem ninguém consegue demover. Este carácter da Electra de Sófocles é acentuado pelo facto de ter uma irmã, Crisótemis que, à imagem de Ismène, irmã de Antígona⁸¹⁷, representa os corações frágeis e perdidos que se deixam seduzir pelo canto fatal do *bem-estar* (CP, 390) e do conforto, índole que se adequa perfeitamente a Mary, irmã de Maria Elisa (CP). O efeito de contraste, assim obtido através dos temperamentos opostos das irmãs, faz emergir na personagem de Antígona/Electra/Maria Elisa uma franqueza resplandecente que coincide com o brilho emanado do *elektron*, em grego o *âmbar amarelo* (CP, 399)⁸¹⁸, palavra tão próxima da *raiz semântica* do nome de Electra, com as mesmas primeiras letras do nome de Elisa. A aprendiz de escritora, que reflecte sobre o próprio nome manifesta uma auto-referencialidade constante na escrita da sua Autora:

Considerou ainda nessa noite a proximidade de raiz semântica do seu nome ao de Electra a que atrai pela pertinência do seu clamor de reparação e ao de elektron, em grego o âmbar amarelo, esse cálculo de petrificada resina translúcida, seiva volvida coriácea que atrai partículas leves se insistentemente friccionada, quente, tida em mãos que indaguem, rara, achável na orla de mares nórdicos contendo por vezes um pequeno insecto incorrupto, suspenso morto. (CP, 399)

Em virtude de uma outra etimologia, Electra (*a-lektra*) é aquela privada do leito nupcial, sem casamento, sem vida conjugal e, por conseguinte, sem filhos. Neste sentido,

⁸¹⁷ No já referido artigo de Dorothy Willner, é salientada a oposição entre estas irmãs mitológicas: “It is in *Antigone* that the full contrast between the sisters is made. (...) Both brothers are dead and Creon is ruler of Thebes. He refuses burial to Polyneices. Disobedience to this edict will mean death. Antigone is determined to defy Creon. Declining to join her, Ismene presents the submissive attitude proper to a Greek woman.” Dorothy Willner, *op. cit.*, p. 61.

⁸¹⁸ No *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, de Antenor Nascentes (Rio de Janeiro, 1932), lê-se a seguinte definição de ELECTRO – Do gr. *elektron*, âmbar amarelo. É uma antiga liga amarelada de ouro e prata. (p. 262) e, no *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, de José Pedro Machado (Segundo volume, Livros Horizonte, Lisboa, 1997, p. 379), lê-se: “âmbar amarelo, espécie de metal formado por quatro quintas de ouro e uma de prata.”

ajusta-se às personagens em questão todas solteiras, inclusivamente Matilde (MM) que espera um filho sozinha (decidindo ser mãe dispensando a partilha da experiência da maternidade com o pai da criança). A proximidade de raiz semântica do seu nome [o de Elisa] ao de Electra, pode ser verificada quando a personagem escritora, interessada pela matéria do seu trabalho – as palavras – questiona o significado da sua graça: *Elisa quer dizer o quê, a eleita ou a elidida, suprimida? A elisão evita o hiato. A eleição evita a bruteza clara, é a evitação do argumento da força?* (CP, 303) Elisa, tal como Electra, tem como destino ser a eleita do coração de seu pai e suprimida nos afectos de sua mãe, no entanto, para a aprendiz de escritora de *Casas Pardas*, encontra-se reservado um futuro feliz simbolizado na visão de um campo “*eliseo*” (CP, 303), simultânea à reflexão sobre o significado de seu nome, ao qual não deixa de ser associado pela semelhança fonológica. O paralelo estabelecido entre *Elisa Elisão* e *Alusa Alusão* (CP, 133), não só permite identificar a nacionalidade de Elisa, a Lusa, como numa atitude auto-reflexiva, a Autora sugere que o seu texto é recheado de alusões e elisões, podendo a elisão ser interpretada como sinónimo de uma das figuras de estilo mais presentes, a elipse. O nome de Elisa e a elisão do i permitirá ainda a alusão a Elsa, nome fundamental da vida e obra de Louis Aragon (CP, 133), autor surrealista cujo texto já teria sido evocado em *Maina Mendes* (MM, 189)⁸¹⁹.

Um detalhe que pode ainda permitir a aproximação do texto de Maria Velho da Costa do de Sófocles, é o facto de o último diálogo de Electra e de Elisa, respectivamente na tragédia clássica e no romance contemporâneo, ocorrer com Egisto⁸²⁰ e o seu duplo Frederico (CP, 387-391). Se na tragédia de Sófocles o irmão Orestes também participa em tal diálogo final, em *Casas Pardas*, o confronto tem lugar apenas entre cunhados (Elisa/Fredrico), uma vez que Maria Velho da Costa garante a Elisa o estatuto de heroína a corpo inteiro sem a necessidade de um irmão macho que defenda os seus interesses. Elisa manifesta em si mesma, o *animus* (princípio de masculinidade em termos junguianos) que lhe permite uma integridade pessoal. O que pode, aliás, explicar ou justificar a tirada de Frederico: – *Elisa, já que você disse de uma assentada meia dúzia de (...) brutalidades, vamos então falar de homem para homem.* (CP, 388)

⁸¹⁹ Cf. § 2.5.2. “A palavra do varão”, p. 326.

⁸²⁰ Sophocle, *Ajax, Œdipe Roi, Electre*. Tome II, Paris, Les Belles Lettres, 1994, p. 191-193.

Neste diálogo entre Elisa e Frederico, última personagem com quem a protagonista fala – tal como no mito configurado por Sófocles – são resumidos mitemas de Electra reactualizados na história da protagonista de Maria Velho da Costa:

1) a traição da mãe com um amante interesseiro, usurpador do poder que era o do pai:

Você foi amante da minha mãe e sabe que eu sei. (CP, 388)
 – *Eu só soube o que sentia pela sua mãe depois da morte do seu pai, Elisa, foi mais forte do que nós, a sua mãe,*
 – *É essas coisas sentem-se muito quando surge uma vaga na administração (CP, 389)*

2) o afecto da filha pelo pai:

– *(...) a relação mórbida com o seu pai deu cabo de si, (CP, 390)*

3) a virgindade de Electra:

Trata a minha irmã como um pulha machista, espécie de duche escocês que só a corrompe e brutifica mais, sexualmente tem-na mais virgem do que eu, (CP, 388)

4) a tematização do incesto:

– *Elisa, gostava que você fosse minha irmã⁸²¹.*
 – *Você não tem saúde para mais do que um incesto na vida, rapaz. (CP, 391)*

5) o contraste entre irmãs, simbolizado nos valores reivindicados por Elisa (amor, arte e justiça) e aquele que é desfrutado por Maria das Dores (bem-estar material):

Frederico, 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, 390)

6) a morte de Egisto, representada no rompimento de relações com Frederico, protagonizado por Elisa:

Oiça Frederico, (...) Eu não tenho qualquer interesse na convivência consigo, (...) O corte não é nada que me mate, nem esse, nem outros. (CP, 388)
Adeus Elisa
Adeus Frederico (CP, 391)

⁸²¹ Leia-se nas entrelinhas o trocadilho implícito, já verificado em outros textos de Maria Velho da Costa, com a designação do estatuto de cunhada que noutros idiomas como o francês (*belle-sœur*) ou o inglês, (*sister in law*), salienta a relação fraterna por afinidade.

O mitema do sacrifício de Ifigénia, perpetrado por Agamémnon, pode ser reconhecido no suicídio de Mary que tem, muito provavelmente, como causa primeira o desamor que começa pelo próprio pai.

Na tragédia homónima de Eurípides e na trilogia *Oresteia* (*Agamémnon – Coéforas – Euménides*) de Ésquilo, escritas no mesmo século do referido texto de Sófocles⁸²², Electra permanece imutável na sua personagem de matricida implacável e defensora obstinada dos valores paternos. Ora, estes dois aspectos constantes de Electra são identificáveis em Elisa e Gita. O “assassínio” de Amélia é representado na sua partida eufemística, verbalizada por Gita, para os leitores distraídos. *Não é um feitiço de morte que lhe faço, é um feitiço de viagem.* (AP, 98) Através do feitiço, Gita procede ao desaparecimento “matricida” de Amélia, erradicando assim aquela que destruía o seu “idílio” com o pai. Por sua vez, de acordo com o mito, Elisa procede não só ao assassinato simbólico da mãe, como também do amante, cumprindo a vingança da morte do pai. O matricídio simbólico desempenhado por Elisa ganha forma na seguinte cena:

Ela foi buscar uma pistolinha com cabo de madreperla que o pai lhe tinha dado, veio pela escada abaixo, (...) e ela parou com a arma apontada para o Frederico e depois começou a rir-se e disse, Não vale a pena, já não vale a pena não passas de um sinapismo de velha, uma colagem de merda não vale a pena. (...) o Frederico ficou muito pálido, a mãe tremia imenso, levantou-se e disse, Vá para o quarto, Maria Elisa e a Ziza disse, Madame, o meu pai ensinou-me a distinguir entre uma cortesã e uma senhora, sente-se. E a mãe sentou-se no cadeirão de chintz e começou a chorar e a tremer, o Frederico ainda fez menção de se levantar para ela, mas ela levantou outra vez a armazinha e havia qualquer coisa nos olhos dela, (CP, 222)

No entanto, assiste-se a uma reconfiguração repugnante do matricídio através das descrições da agonia de Maria do Carmo que, apesar de não ser directamente assassinada pela filha, é destruída pelos remorsos que a consomem, provocando no seu amante e genro uma dor profunda. (CP, 214-215, 219 e 226)

Se em *Casas Pardas* a adaptação do mito é fidedigna tratando-se, de facto, de uma necessidade de Elisa de vingar a morte do pai, consequente da traição da mãe com o genro,

⁸²² “Il n’est pas douteux en effet que la pièce du même nom présentée par Euripide au concours de 413 soit postérieure à celle de Sophocle et ait été inspirée à Euripide par le désir de renouveler complètement le sujet. L’hypothèse inverse est impossible à imaginer. On voit bien comment l’héroïne indomptable de Sophocle a pu être malignement transformée par Euripide en une fermière reléguée aux champs avec son honnête mari, tandis qu’on se figure mal Sophocle s’appliquant, pour blâmer Euripide, à rétablir cette fermière dans sa dignité de vierge farouche. (...) La tragédie de Sophocle a donc dû précéder celle de son rival.” Paul Mazon, “Notice de *Electre*”, in Sophocle, *Ajax, Œdipe Roi, Electre*. Tome II, Paris, Les Belles Lettres, 1994, p. 134.

em *A Árvore das Palavras*, se o feitiço de Gita cumpre também uma intenção de restauração da justiça dado que a mãe é responsável pela morte anímica do pai, a traição efectiva da mãe coincide com a sua morte “eufemística”, através da sua partida que consuma o abandono do pai a favor de outro amor indiciado como ilusório. A vingança de Gita, tendo como objectivo fazer justiça, contribui paradoxalmente para que a traição final se concretize. De facto, nem o pai de Elisa nem o de Gita, à imagem de Agamémnon, são assassinados. Estas personagens são, no entanto, levadas ao suicídio pelos desgostos provocados pelas respectivas traições. António é traído por Maria das Dores e Frederico (seu genro), enquanto que Laureano por Amélia e o emigrante australiano por quem é trocado.

Mais uma vez em *A Árvore das Palavras* não se assiste ao suicídio real de Laureano, sendo este dissimulado num alcoolismo suicida, consequente das sucessivas traições (depois da partida de Amélia, Laureano cairá num mesmo erro de desamor e traição com a empregada de quem espera um filho), enquanto que, em *Casas Pardas*, tudo leva a crer que o “acidente” de automóvel de António foi voluntário, fruto do seu *mal de vivre* face à traição da esposa e do genro.

Identificar-se-á ainda em Elisa, na sua atitude de espera relativamente a um tempo de justiça social e emancipação intelectual e artística, algo reminescente de Electra, na sua expectativa de restabelecimento de uma justiça feita ao pai. As protagonistas de *Casas Pardas* e *A Árvore das Palavras* assumem traços das Electras pós-junguianas que, ao matarem as mães para vingarem os pais, procedem à negação da família. Consequentemente nem Gita nem Elisa anunciam um projecto de realização feminina através do casamento e da maternidade. Estas Electras pós-junguianas, à imagem de outras reconfiguradas em textos de autores contemporâneos⁸²³, cumprem-se livremente, transcendendo a subordinação à ordem institucionalizada a que são obrigadas as Electras clássicas⁸²⁴, partilhando, no entanto, com

⁸²³ Como *Elektra*, de Hugo von Hofmannstahl (1903), texto convertido na ópera de Richard Strauss (1909), *Mourning becomes Electra*, de Eugene O’Neill (1931), *Electre* de Jean Giraudoux (1937), *Les mouches* de Jean-Paul Sartre (1943) ou *Electre ou la chute des masques* de Marguerite Yourcenar (publicado em 1954), são algumas das muitas reconfigurações contemporâneas do mito de Electra. Saliente-se ainda a versão do mito de Pier Paolo Pasolini, autor fétiche de Maria Velho da Costa, que publica em 1977, coincidindo curiosamente com o ano de publicação de *Casas Pardas*, a peça *Pilades*, título homónimo do primo e marido de Electra, com o qual consuma verdadeiras núpcias no final da tragédia de Eurípidés.

⁸²⁴ “Au XX^e siècle chez Hofmannsthal, chez O’Neill, chez Giraudoux, Électre apparaît plus acharnée que jamais. D’une manière générale, à la recherche antique de la sérénité s’oppose le mouvement moderne de la frénésie. Nulle confrontation n’est plus éclairante à cet égard que celle qu’on peut faire entre la tragédie de

estas uma vontade obstinada de resistirem, não desistindo do destino de justiça, liberdade e independência ao qual são votadas. O diálogo final de *A Árvore das Palavras*, entre Gita e o seu Outro Eu africano, o seu amigo Roberto, exprime o carácter resistente e fiel da protagonista relativamente aos valores por si considerados fundamentais: *Não desistas. § Não desistas, digo-lhe também. Não desistas nunca.* (AP, 239) Também em *Casas Pardas*, como já foi assinalado, Angelo, o interlocutor masculino preferido de Elisa, é negro, africano e desempenha relativamente a Elisa uma função iniciática no domínio político e amoroso.

As personagens de Maria Velho da Costa e Teolinda Gersão, Elisa e Gita, podem ser vislumbradas como Electras modernas, na medida em que reflectem a resistência aos tempos em que vivem, de usurpação do poder por classes oportunistas e exploradoras. Neste sentido, a reapropriação do mito pelas Autoras portuguesas sublinha uma forte preocupação política com a pólis. Gita e Elisa são jovens intransigentes que, à imagem de Electra perante um combate de vitória dúbia, tomam um partido extremo – Gita em Lourenço Marques militando pela independência de Moçambique e Elisa em Lisboa aspirando pelo fim da ditadura. Ambas estão em busca de uma identidade coincidente com a dos estados/sociedades a que pertencem: *Mas eu estou já fora, penso. – Independente. Como este país. E ao mesmo tempo que ele.* (AP, 238) *Mas Elisa, nesta ascensão de março está obcecada com a sua nacionalidade por resolver.* (CP, 397) A identificação de Elisa, jovem mulher em busca de si mesma, com o destino do seu país, pode ainda ser detectada na associação do seu nome ao da capital que toma a forma do germanismo *Elisabonn* (CP, 138).

Voltando ao mito, tal como é configurado por Sófocles, se Electra só alcança a independência da subjugação da mãe Clitemnestra e de seu amante Egisto e a possibilidade de se realizar enquanto mulher e mãe, quando leva a cabo o projecto de vingança matricida que restabelece a justiça e o poder a quem o tem de direito – seu irmão Orestes – também

Sophocle et sa reprise par Hofmannsthal. (...) Chez Sophocle, ce qui est remarquable, c'est que l'accomplissement est dans l'ordre. Au contraire chez les Modernes, selon Hölderlin, ce serait l'inverse. Ce qui est premier pour nous, c'est la clarté de l'exposition. Mais nous tendons à l'obscur, au tumultueux. Comme l'écrit encore Jean Beaufret, «le mouvement de l'art moderne, (...) vise (...) le contraire de ce que visait l'art grec. Il vise l'expression pathétique. Il excelle à conquérir la dimension de l'orgiasque et du panique ou, dit encore Hölderlin, le climat de l'enthousiasme excentrique».

On comprend mieux, dans ces conditions, pourquoi Hofmannsthal ou Richard Strauss poussent jusqu'à la frénésie mortelle la joie d'Électre après l'accomplissement de la vengeance." Pierre Brunel, "Retour à Électre", in *Dix Mythes au Féminin*. Paris, Librairie d'Amérique et d'Orient – Jean Maisonneuve, 1999, p. 124-125.

Gita só alcançará a sua independência depois de ter colaborado com Roberto na luta pela obtenção do que será a independência de Moçambique, tendo deixado sobre o muro a frase que a declara: “*Viva Moçambique Independente*” (AP, 209, 235). Desde o início de *Casas Pardas*, que Elisa se dissocia da política ditatorial, mais não fazendo do que esperar e desejar uma mudança suficientemente catastrófica para abalar o solo e, como tal, a organização da pólis em que vive. Daí a importância simbólica do sismo de 1969, frequentemente pressentido em tremores do solo ao longo das primeiras *casas* (CP, 142) de Elisa e que assume um lugar de destaque na *Terça Casa*, texto dramático no qual o terramoto de Fevereiro de 1969, em Lisboa, é retratado como esperança de destruição de um sistema caduco que abre a possibilidade de construção de um novo. Face à conduta oportunista e burguesa de um Frederico/Egisto e seus amigos, possibilitada pela política levada a cabo pelo governo de Marcelo Caetano, Elisa /Electra, exemplar, prefere a destruição da cidade, se for esse o preço da pureza de uma nova pólis⁸²⁵. Se Elisa aspira a um terramoto, revolução profunda, que permita um movimento de reconstrução político-social e cultural (à imagem do paradigma arquitectónico Pombalino, após o terramoto de 1755 que alterou profundamente a configuração da mesma cidade), paralelamente, Gita aspira à mudança do regime ditatorial na metrópole, desejando um acontecimento catastrófico que só a “explosão” ou “implosão” permite, única via de possibilidade de revolução/reconstrução:

*Um país mal governado. Mal pensado. Mas podia-se fazê-lo explodir, para obrigar a pensar tudo de novo. O velho estava sentado no seu trono – mas não era verdade que podíamos derrubá-lo?
Quem viver verá. E eu vou viver. E ver explodir, ou implodir, o país-casa-das-primas.
(AP, 237)*

À imagem de Electra, tanto Elisa como Gita, esperam do destino dos respectivos países uma organização política e social alinhada pelos princípios veiculados pelos seus pais e por si assimilados. Laureano manifesta o seu desejo de permanecer em solo africano depois de morrer, assumindo assim a adopção da cultura negra e renegando o estatuto de colono (AP, 146-147). E António crê na perduração da sua casta nobre e libertária (CP, 361, 363),

⁸²⁵ No entanto, como o notou Cláudia Coutinho, na sua dissertação de Mestrado, a frase proferida por Elisa no fim da Casa Terça: *Putá de casa que isto volta sempre ao mesmo por mais que a terra trema.* (CP, 286), seria a expressão de uma decepção autoral, relativamente à esperança na possibilidade de mudança do país contida na Revolução de Abril que no romance é metaforizada no sismo. Cf. Cláudia Coutinho, *Arquétipos Revisitados em Casas Pardas de Maria Velho da Costa, op. cit.*, p. 150.

enquanto esta for honrada por atitudes como a proferida pela filha Maria Elisa: *E então a Elisa pôs-se de pé entre o pai e Frederico e disse, Um dia eu ganharei o pão com o suor do meu rosto, § E o pai riu-se muito em altas gargalhadas felizes e disse, Ao menos morro com a casta em pé, (CP, 364)*. Em oposição directa à casta de António, encontra-se uma burguesia ascendente usurpadora da qual é originário o seu genro, Frederico, de conduta comparável à de Egisto no mito de Electra. A diferente origem social destas personagens é testemunhada no diálogo seguinte:

Meu pai, dilapidar uma fortuna e ler os clássicos não é servir ideários marxistóides, creio.

Oh qu'il est mignon, le petit technocrate, não é servir mas também não desajuda e desmoraliza-vos muito, ó burguesitos, no que nos imitar quereis, quem vos odeia com pontaria senão aqueles a quem haveis tirado a rédea e aqueles que ainda não vos apearam? (CP 362)

Acreditando no verdadeiro sentido da revolução, António confia numa dialéctica que leva os burgueses a destituir o poder dos aristocratas para serem, por sua vez, deste destituídos pelo povo que, neste romance, é soberbamente encarnado pela personagem de Elvira, duplo de Elisa, como já foi analisado.

• O complexo

Maria Velho da Costa faz alusão às respectivas leituras junguiana e freudiana do desenvolvimento afectivo e sexual dos elementos do sexo feminino ao referir, a propósito de Sara, em *Missa in Albis*, uma possível interpretação psicanalítica da construção da figura paterna e conseqüente forma de a filha se projectar na relação heterossexual. Ao ser caracterizada como a “*Jung girl aFreud*” (MA, 175), Sara deixa-se interpretar como a “young girl afraid” entre a simpatia pela teoria de Jung e o temor da teoria de Freud:

“o meu pai morreu num incidente da guerra, em Timor. Era bonito e bom e não me lembro dele, excepto de um vulto, o luzir do olho de uma câmara de tripé.” Sara era parva, pequena, pouca. “A Jung girl aFreud,” como diria o colega. Ou não teria amado Simão como uma criança, que o amor dos adultos a enchia de terror. “Já fomos um só ser,” dizia, “é disso que nos lembramos quando estamos juntos.” Como os loucos escolhia o pavor muito recuado. (MA, 175)

Teolinda Gersão adopta implicitamente a perspectiva junguiana segundo a qual, no inconsciente da criança, as fantasias cristalizadas em Édipo ou Electra são

consideravelmente simplificadas, manifestando-se radical e distintamente na criança e nas figuras mitológicas adultas que dão nome ao complexo⁸²⁶. No entanto, o destino destas figuras, encontrando-se limitado ao horizonte familiar, assemelha-se à condição da criança também circunscrita à célula familiar. As marcas desta fantasia no consciente são tão ligeiras que podem passar despercebidas. Como tal, o amor de Gita pelo pai é um sentimento que só pode ter lugar num inconsciente *num tempo irreal, impossível, nos desejos e sonhos da infância: O primeiro amante era o pai, ocorre-me de repente. Sempre o pai. Mas isso num tempo irreal, impossível nos desejos e sonhos da infância. Que um dia ficou perdida para trás.* (AP, 212)

Jung salienta a ultrapassagem do complexo de Édipo ou de Electra, graças ao desenvolvimento da sexualidade na puberdade, momento de separação do círculo familiar⁸²⁷. Na terceira parte de *A Árvore das Palavras*, Teolinda Gersão realça a mudança de posicionamento de Gita, na relação com o pai durante a puberdade, essa fase do seu devir mulher. Se na infância, Gita encarna perfeitamente o complexo de Electra, através do “ódio” que nutre pela mãe, procedendo à sua morte simbólica, na idade adulta, uma vez ultrapassado o complexo, livre de mãe e pai — libertada da imagem paternal como modelo, graças à experiência sexual/amorosa que vive com Rodrigo — pode, de facto, olhá-los como indivíduos além das suas funções parentais, dos estatutos de pai e mãe, seres dos quais se emancipa, não mais cultivando uma perspectivação maniqueísta de um pai bom (amado) e de uma mãe má (odiada). Olhando-os como outros, para além da relação maternal ou paternal que com ela possam desenvolver. Desta perspectivação resulta a consciência da sua impotência relativamente à salvação de Laureano da “injustiça” na qual este se deixa cair de novo, Gita abandona a ilusão da criança “toda poderosa” que compensa e protege das injustiças aqueles que ama. Tal mudança de perspectiva permite-lhe um outro olhar sobre pai e mãe, passando a ver Laureano com condescendência, tentando insuflar-lhe ainda a energia de esperança e resistência que a caracteriza, notória no *Leitmotif: não desistas nunca.* (AP, 236, 239):

(Sentado na cadeira-à-aviador como se dormisse de olhos abertos – óculos fora de moda, cabelo embranquecido, aquele ar triste, alheado e absorto.

⁸²⁶ Cf. Jung, *La Théorie psychanalytique, op. cit.*, p. 64

⁸²⁷ *Ibidem*, p. 66-67.

Bastava estender a mão para apanhá-lo. Porque ele estava no chão.) (AP, 230)
Não desistas de viver, o que quer que aconteça, penso vendo-o dormir. Não desistas nunca.
Mas ele já desistiu. Há muito tempo. Muita gente não aguenta e desiste – não por culpa própria, mas porque uma injustiça anda atrás de nós, uma roda que de repente nos esmaga. Se não se fugir a tempo, se não se conseguir fugir a tempo – (AP, 236)

A mudança de perspectiva, relativamente a Amélia, lembrada com doçura por Gita, não só desmancha um reducionismo maniqueísta, como testemunha a passagem à idade adulta, ao tornar-se mulher da filha que passa a ver a mãe como uma igual:

Mas agora Amélia é uma imagem quase doce. Ou sou eu que a vejo de outro modo. Peguei no que restava dela – fotografias, papéis, recortes de jornais, recordações – e juntei-os todos, reinventei-os todos, até surgir com nitidez uma figura. Um rosto diante dos meus olhos, que olha para mim, por sua vez. Com grandes olhos tristes. (AP, 222)

Como já foi assinalado, também Elisa tem consciência da ilusão da interpretação maniqueísta de um pai (bom) e de uma mãe (má) (CP, 294). O desenvolvimento sexual natural e sem conflitos de Gita, actualizado na relação com Rodrigo, permite-lhe uma saída satisfatória do circuito familiar, que tinha ficado reduzido à relação com o pai, para atingir a sua independência e autonomia. Tal processo de emancipação, é incentivado e incrementado pela atitude paterna que educa a filha para a liberdade: *Da vida dele é ele que cuida, como eu da minha. Livrementemente. Ele sempre me deixou ser livre, digo. E isso mais do que tudo, eu lhe agradeço. (AP, 201)* O pai de Gita educa-a para a liberdade, como António, em *Casas Pardas*, o faz com a sua filha mais nova, sendo este o valor supremo assumido por tais filhas fiéis. Curiosamente, apesar de Elisa deixar a casa paterna, atitude simbólica da sua emancipação relativamente a uma série de valores burgueses e patriarcais, quando a esta regressa não deixa de perpetuar ritos de uma alta burguesia dominante: *ELISA (cortante)– Lúcia vá mudar de bata e de avental. Bata preta e avental branco. Crista. Luvas quando for servir. (CP, 253)* No entanto, simultaneamente, num gesto democrático partilha as conversas na cozinha com as empregadas. A intervenção de Sara confirma a fidelidade de Elisa aos valores do pai quando a acusa de se reconhecer apenas como filha deste:

SARA (aparte) – Mesma patorra fria do pai tal qual. Deus lhe valha. (CP, 253)

*SARA – Só o monte, só os torrões e as courelas e os porcos de montado, hem, só os livros? Só é filha do seu paizinho, hem? Bom proveito lhe fez, a jogatana e o resto.*⁸²⁸
ELISA (serena, seca) – Sara, dobra a língua nos dentes. (CP, 252)

Constituem assim exemplos de práticas educativas livres e emancipadoras a de António, relativamente a Elisa, e a cumplicidade de Fernando com Matilde, após a partida de Cecily ficando, neste último caso, de *Maina Mendes*, o circuito familiar também reduzido ao elo pai e filha. A educação de Maria Elisa, veiculada pelo pai, mais do que livre é libertina, tal como se pode verificar nas leituras por este aconselhadas e pela permissividade e incentivo no convívio da filha com um primo mais velho que a iniciaria sexualmente:

Lê isto Maria Elisa, Que achas disto Maria Elisa, e eu ia de Invenção de Junho para a retrete, de Luar de Agosto para a praia, de Ulisses para debaixo dos pinhais, de Sexus para a mesa, de Mulher Fatal para a cama.

Acha que a pequena tem idade para ler isso, António? A pequena tem milénios, Maria do Carmo, que é o tempo da acumulação do bom gosto, (CP, 153-154)

Em *Maina Mendes*, após o choque sofrido ao testemunhar a iniciação sexual de sua filha, Fernando assume com ela uma cumplicidade que lhe permitirá ceder à sua vontade de abandonar o ensino religioso (MM 214) pactuar, mais tarde, com o seu comportamento sexual livre e ter conhecimento do consumo indiscriminado de drogas, não deixando de lhe aconselhar vivamente o abandono de tal prática, lembrando-lhe que a liberdade facultada deve ser direccionada para a vida e não para a morte:

Remember Mark, father? Not here, no. Ficou lá. Tu sabias que dormíamos juntos e disseste que ele se parecia com du Bocage e Hermínio, teu fantasma. My ghost, now. Gone. (MM, 177)

Anything but the drugs, Holly. You're free for life not for dead. Lembras-te? Sensato. E disseste. "Toma." A hundred pounds more. (...) Sensato. Drogas não. I took them. I took the thing. (MM, 180)

A cumplicidade e dependência que Fernando nutre pela sua filha, evidenciadas no seu suicídio e na já referida narrativa do sonho de Matilde (MM, 230), é paradigma da projecção/transferência de uma profunda relação edipiana, mal resolvida, com a própria mãe. Similar modelo relacional entre pais e filhas é também verificável nas personagens de

⁸²⁸ Note-se a coincidência de traços da personagem com os do pai da Autora, originário do Alentejo e de tendência perdulária, de acordo como que é confessado na obra *O Livro do Meio*.

António e Laureano, cujas figuras maternas são valorizadas relativamente às paternas, ausentes ou depreciadas, respectivamente, em *Casas Pardas* e *A Árvore das Palavras*. Os pais tentam remediar com as filhas o fracasso dos afectos vivido com as próprias mães.

3.2.3. Pais edipianos

De facto, é em António que se vislumbra uma fixação edipiana, na figura de sua mãe, transferida para a esposa, da qual brota uma decepção que leva à projecção definitiva na sua filha Elisa. Esta tem, aliás, o mesmo nome da mãe (CP, 234) e da avó (CP, 297) de seu pai, o que pode traduzir uma vontade de educar a sua descendente de forma a nela reencontrar as suas ascendentes. Como já foi assinalado, a manifestação de um cinismo da parte de António, relativamente à esposa e à filha mais velha, coincide com a data do nascimento de Elisa, homónima de sua mãe e avó (CP, 234, 297), como se a rejeição das primeiras, coincidissem com a eleição da segunda. Desviando-se da fixação na imagem da esposa, que passa a ser desvalorizada, e na da sua cópia, Mimi, António fixa-se regressivamente na imagem maternal, encarnada na sua filha mais nova. Elisa actualiza a mãe de António ao ter o mesmo nome por ele escolhido e provocando quiproquós relativamente às suas identidades: *Esta pequena exagera sempre, Tal e qual o António, Maria Eulália, era um pequeno impossível, A culpa foi da Elisa, sabes bem, Quem, esta pequena? Não, a mãe de António* (CP, 234). Após o nascimento de Elisa, o comportamento de António para com a esposa altera-se, parecendo ser dominado por um sentimento de desilusão imanente que acaba por ter Mimi como bode expiatório. António compensa e remedeia a sua decepção matrimonial, nutrindo pela filha mais nova uma admiração que o torna desta edipiano. Este movimento edipiano do pai que se torna afectivamente dependente da filha, na qual procura traços da própria mãe, será uma constante, não só em António mas também em Fernando, que desenvolve uma relação edipiana com a filha Matilde, assim como Laureano com Gita. Embora, neste último exemplo, a projecção da figura maternal na filha surja de forma menos pronunciada. No entanto, no caso de Laureano, é inegável a importância da relação edipiana não equilibrada pela figura paternal, ora ausente ora odiada durante a infância, obrigando o filho a desempenhar o papel do próprio pai:

A mãe. Às cinco horas abanava-o para lhe sacudir o sono, arrancava-o da cama e ajudava-o a vestir-se, às vezes calçava-lhe ela mesma os sapatos, porque ele adormecera outra vez, já vestido, sentado na beira da cama. (...) Aos dez anos era chefe de família e partia de manhã para o trabalho – quando havia trabalho, porque de vez em quando o patrão mandava dizer que agora por uns tempos não era preciso. (AP, 58-59).

A razão que leva a considerar António ancorado numa relação edipiana com a filha mais nova, e não o inverso, é o facto de ser o pai que a escolhe para nela projectar a imagem maternal, e não o contrário. Mesmo se Elisa, depois da morte do pai, assume o seu ódio pela mãe reivindicando um eventual complexo de Electra, tal sentimento só se manifesta na idade adulta, não emergindo na infância como se verifica no caso de Gita.

Nos três pares – António-Elisa, Fernando-Matilde e Laureano-Gita – os três pais privados, em termos freudianos, de casamentos verdadeiramente realizados com as respectivas esposas, na medida em que estas não os “maternam”, ou seja, não os tratam de forma maternal⁸²⁹, manifestam a projecção de um complexo edipiano, uma vez que todos teriam sido nutridos por laços fortes com as respectivas mães, procurando reactualizá-los no relacionamento com as filhas. Estes pais edipianos revelam-se mais dependentes das filhas do que o contrário, como se nelas procurassem as mães que as esposas não foram capazes de substituir. Se as raparigas, segundo a teoria freudiana, procedem a uma mudança de objecto de desejo – da mãe para o pai – os rapazes parecem ter a tarefa facilitada uma vez que ficam, segundo o complexo de Édipo, ligados à mãe durante toda a sua vida⁸³⁰. A dependência dos pais relativamente às filhas, e não o seu contrário, revela-se através dos seguintes comportamentos: António e Fernando suicidam-se enquanto que Laureano procede a uma auto-destruição, a longo prazo, através da sua dependência do álcool; Gita parte para uma nova vida na metrópole; Matilde regressa a Lisboa para dar à luz uma nova vida e reinventar a sua; enquanto que Elisa tendo deixado a casa de família (do pai), escreverá. Fernando, ao pressentir a derradeira emancipação de Matilde, realizada na sua afirmação enquanto mulher

⁸²⁹ Cf. nota 778, p. 422.

⁸³⁰ Aspecto do pensamento freudiano que Sarah Kofman resume nos seguintes termos: “pour lui [garçon] c’est simple : la mère est le premier objet d’amour, il y reste fixé pendant la formation du complexe d’Œdipe, et au fond toute sa vie, la femme qu’il choisira plus tard sera encore à l’image de la mère, de telle sorte que le devenir-femme de la femme devra être aussi un devenir-mère de son époux. (La sexualité de l’homme se développe selon un cours paisible, sans rupture, sans crise, de par sa fixation à l’objet d’amour initial : la mère. Quant à la fille, si l’on se réfère à ce qui se passe pour le garçon, on peut conjecturer que son premier objet d’amour est aussi sa mère, ou ses substituts.)” Sarah Kofman, *op. cit.*, p. 173.

que procria de forma independente e que se prepara para ser mãe, não suporta a ideia de ser preterido relativamente a um filho (neto) verdadeiro, tornando-se “órfão” da própria filha, o que pode constituir a razão premente de seu suicídio.

Os pais que desenvolvem um “complexo de Édipo”, uma dependência, relativamente às próprias filhas, merecem a designação de pais edípianos, como Édipo o foi de Antígona.

A figura feminina de Gita detém, já em criança, a intuição de uma certa ingenuidade e fragilidade do pai, que se virá a tornar mais evidente ao longo do romance. A vida e os seus jogos centrípetos *arrastam* aqueles que se deixam tocar para o seu interior natural, aquático – o *poço* – actualizando a circularidade dos seus destinos: *agitando a água, muito tempo em círculos*. Sob o signo do eterno retorno dominante no romance *A Árvore das Palavras*, anuncia-se no seguinte extracto a autonomia, conhecimento e emancipação de Gita relativamente ao pai:

Nessa altura sinto por ti uma grande ternura e uma grande piedade pela tua falta de perspicácia porque é apenas um jogo mas tu não vais nunca aprender isso, e sempre de novo vais cair dentro dele como dentro de um poço, e eu ficarei em cima, rindo – e o riso será como uma pedra atirada, agitando a água, muito tempo em círculos. (...) também a mim esse jogo arrasta, como água, para dentro de um poço. Embora eu saiba que é um jogo – que todos os dias invento, reinvento, quando chegas. Um jogo repetido, como o sol, ou a lua, na janela. (AP, 15)

Em *Casas Pardas*, este tipo de relacionamento entre pai e filha é corroborado por dois elementos da narrativa. O primeiro é a versão de Elisa do conto de Hans Christian Andersen, “A rainha das Neves”, que adopta no romance o título *A DAMA DAS NEVES* (CP, 254-256), tendo como protagonista um demónio, potencial pai, que deseja o amor de uma filha: *Grande Amo e Senhor das coisas brancas, até quando a minha penada solidão? Dá-me ao menos uma filha para que possa acompanhar-me neste tempo sem termo, nesta morada de fogo no coração dos sítios mais ermos e mais altos e mais frios de toda a terra.* (CP, 255) O segundo é o relacionamento de Elvira com o pai que a julga sua mãe, utilizando frequentemente o vocativo *Nhora mãe* (CP, 204-205) e que, por sua vez, a filha trata como se este fosse seu filho: *Mas a cara dele é como a dum menino desamparado, a cair, a cair, os olhos demasiados, Que é que vocemecê tem, meu pai, deu-lhe alguma dor? (...) Sabes que não é dor de corpo como sabes das precisões do teu menino.* (CP, 205) *Cobre, cobre o teu pai, teu filho, teu irmão dormentes.* (CP, 203) Elvira encarna a filha que se torna mãe de seu

pai por vontade deste, como é exemplificado no seguinte pedido: *Senhora mãe, atão vocemecê não me vem lavar o entre pernas?* (CP, 181) A abundância de casos de incesto, simbólicos ou não, na obra de Maria Velho da Costa, parece ser consequente de um manifesto complexo de Édipo não resolvido, experienciado pelas personagens masculinas com as suas mães que acaba por ser projectado/transferido para figuras femininas de substituição, as respectivas filhas ou, na sua ausência, sobrinhas, irmãs e primas. Neste sentido, saliente-se em *Lucialima*, o caso de Mariana Amélia abusada pelo tio em criança (*Lucialima*, 184-188), em *Missa in Albis*, a suspeita da violação de Ema pelo irmão e em *Maina Mendes*, a confissão de Fernando diante o seu psicanalista de uma possível/desejada relação incestuosa (impossível) com a filha Matilde:

Todos a amámos um pouco pelas costas, entende, e se é verdade que me ocupou bem mais do que jamais minha mulher, isso se deve à forma bruta como ela ocupa o espaço, bruta e bela, e nada mais.

Sei o que quer que a firme – Pequei contra minha filha. Sei o que estou afirmando, minha firma é in-pecável. (MM, 211-212)

Apesar de não sugerir directamente uma relação incestuosa com Maria Elisa, António revela-se por ela seduzido quando lhe elogia os dotes literários (CP, 68) ou a classifica de *mulher interessante* (CP, 123), aos sete anos de idade. Este pai projecta a sua relação incestuosa num primo a quem “delega, autoriza” a desfloração da filha em tenra idade.

António, você acha bem que a pequena com onze anos ande por aí dias e noites por sótãos e matas com o João que tem vinte, acha normal?, nunca devíamos ter convidado o pequeno para férias, você sabe o que corria acerca da mãe, a educação estrangeira, Maria do Carmo, você queria que fosse eu a ensinar à sua filha Maria Elisa o que você nunca quis aprender comigo?

(...)

PRIMA – Mas tu és um caso de família. Tiraste-mos com uma palhinha do presépio. (CP, 161-162)

Para além das vozes de Maria do Carmo, António e Elisa, sobre esta questão, o leitor tem ainda acesso à versão crua da criada Lídia:

LÍDIA

(...) o mal desta [Elisa] é que foi sempre o ai-jesus do pai, fazia tudo quanto queria, parece que ele deixou um primo pôr-se nela aos doze anos e que foi ele quem a levou à clínica (CP, 196).

“Desfrutando” de relacionamentos paupérrimos com as esposas, estas figuras masculinas tentam compensar e recuperar na convivência com as filhas o amor para sempre perdido por suas próprias mães.

Nestes textos surge de forma absolutamente flagrante a diferença entre um complexo de Electra bem sucedido por Elisa e Gita e o falhanço do modelo freudiano do complexo de Édipo feminino, encarnado por Mary, enquanto condição para a mulher atingir a sua realização, mas que, de facto, se revela absolutamente inoperante, como o fim trágico desta personagem bem o demonstra. Ou seja, a mulher face à adopção do estereótipo de beleza e do objectivo da maternidade, enquanto critérios de reconhecimento que lhe são impostos pelo sistema patriarcal e não por si verdadeiramente desejados, só pode caminhar na direcção do absurdo. O exemplo de Mary contribui assim para a desconstrução de um Édipo feminino freudiano. Apesar de nesta personagem não se verificarem todas as condições do modelo freudiano, como por exemplo o ódio pela mãe, o resultado final é a demonstração da inoperância de tal modelo para a realização feminina, tal como foi sublinhado e criticado por Luce Irigaray⁸³¹. No entanto, poder-se-ia objectar que a causa do fracasso de Mary se encontra precisamente na ausência do cumprimento à risca do modelo freudiano. Todavia, esta argumentação parece pouco convincente na medida em que o sentimento de ódio pela mãe poderia justamente levar Mary a procurar um destino de emancipação à luz do da sua irmã e não reproduzir o esquema patriarcal, praticado por Maria do Carmo e preconizado pela teoria freudiana. A escolha da denominação de Electras, em vez de Edipianas, prende-se com o facto de os exemplo dados por Gita n’*A Árvore das Palavras*, Matilde em *Maina Mendes* e Maria Elisa em *Casas Pardas* demonstrarem relações satisfatórias com os pais, dando origem a raparigas emancipadas que não têm de todo o objectivo de atingir uma “feminilidade à Freud”, ou seja, realizarem simbolicamente o seu desejo de pénis através de um filho homem, experiência esta que, como já foi referido, lhes permitiria, por sua vez, desenvolver uma relação maternal com os maridos. Maria Elisa e Gita não têm filhos e aquelas que os esperam, como Matilde (ou ainda Clara, nora de Hortense, em *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*, da qual nada se sabe do seu relacionamento com o pai), fazem-no

⁸³¹ Cf. § 3.2.1. “A desconstrução de um “Édipo feminino”: o caso de Mary”, nota 789, p. 429.

sem maridos. A partir de uma preferência e ou convivência próxima com os pais, estas personagens caminham mais para o que em termos freudianos é designado como um complexo de masculinidade, sublimando o “inevitável” desejo de pênis, numa vontade de actividade intelectual, que nelas se manifesta como uma inevitável vontade de escrita:

“Le souhait de finir pour acquérir quand même le pénis tant désiré peut encore apporter sa contribution aux motifs qui poussent la femme mûre à entrer en analyse, et ce qu’elle peut raisonnablement attendre de l’analyse, par exemple la capacité d’exercer une profession intellectuelle, peut souvent être reconnu comme un avatar sublimé de ce souhait refoulé.”⁸³²

À eventual excepção de Maria Isaura, psiquiatra em *Lucialima*, nenhuma das personagens femininas dos romances estudados procede a uma psicanálise. No entanto Maria Velho da Costa conclui, em 1970, o curso de Grupanálise da Secção de Grupanálise da Sociedade de Neurologia e Psiquiatria praticando, em diferentes momentos da sua vida, processos de análise, com diferentes psicanalistas. Desconhecendo-se a prática da psicanálise por Teolinda Gersão, pode-se porém identificar um profundo interesse da escritora por tal área de conhecimento, nomeadamente, pela obra Carl-Gustav Jung, segundo o que afirma em entrevistas⁸³³. Personagens como Matilde, Zizi ou Gita, depois de uma relação próxima com os seus pais, por eles incitadas, encontram-se preparadas para um percurso de individuação, que passa necessariamente por um actividade intelectual concretizada na escrita. Maria Elisa, de uma forma assumida, pretende ser escritora; Matilde “ainda”⁸³⁴ escreve cartas, adoptando, no entanto, um estilo que lhe é contemporâneo de uma escrita fragmentária e plurilingue, à imagem do da sua Autora, aliás como o faz Elisa de modo muito mais explícito. Este aspecto fundamental e específico da obra de Maria Velho da Costa constitui a matéria profundamente trabalhada na já referida tese de doutoramento de Manuel Tojal de Meneses⁸³⁵. Por sua vez, ao ser uma das narradoras da sua própria história, Gita é necessariamente “escritora”.

Como já foi referido, o diminutivo do nome de Elisa, Zizi, em francês pilinha, contribui para a sedimentação de um eventual complexo de masculinidade da personagem.

⁸³² Sigmund Freud, “Nouvelle suite des leçons d’introduction à la psychanalyse, XXXIII^e Leçon : La féminité”, in *Œuvres Complètes : Psychanalyse*. Vol. XIX (1931-1936). Directeur scientifique Jean Laplanche. Paris, P.U.F., 1995, p. 208-209. (134).

⁸³³ Cf. Carlos Vaz Marques, “Teolinda Gersão no ciclo do cavalo”, in *Jornal de Letras*. 28.11.1989, p.16-17.

⁸³⁴ “Ainda”, uma vez que tradicionalmente a epistolografia assim como a diarística foram durante séculos as únicas formas de escrita permitidas às mulheres.

⁸³⁵ Cf. § 2.1. “Mariana – Maria – Maina”, nota 510, p. 273.

Seu pai dirige-se-lhe como se fosse um rapaz quando a chama de “mon petit”, quando lhe oferece uma arma e lhe sugere todo o tipo de leituras consideradas precoces ou inadequadas, educando-a como se fosse um homem, ou melhor, educando-a para o saber e o poder, lacunas na educação da sua irmã mais velha, Mimi.

Conclui-se assim que, nas obras destas duas escritoras, as personagens femininas bem sucedidas experimentam um relacionamento saudável com a figura paterna que as torna tutelares do complexo de Electra. Considerem-se neste sentido as personagens de Gita, Elisa, Matilde e Elvira. Esta última, também não deixa de usufruir na infância de uma relação cúmplice com o pai que lhe satisfaz a vontade de ter um gineto em casa:

A tua mãe disse, Rais parta o enguiço, hão-de-se me ir as galinhas todas. E o teu pai disse, É tempo. E foste com ele pô-lo para lá do Ervedal, num matorral ermo. O teu pai disse, Há-de-se amanhar, e trouxe-te de carrego até ao terreiro da casa, escarranchada à cinta, assoou-te. Foi a última vez que te deu colo. Já pesavas. (CP, 336)

Elvira guardará para sempre a memória de um pai forte e amável: *A cara dele é a do teu próprio antigo pai que te fita numa desolação sem nome. (CP, 206)* Em contrapartida, as personagens femininas que são privadas de uma experiência íntima com os respectivos pais, traçam um destino fatal, no que diz respeito a uma identidade consistente e sólida, como é demonstrado nas histórias de Mary, Amélia ou Sara.

Universidade Nova de Lisboa

Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3
Ecole doctorale Europe latine et Amérique latine - 122

Thèse de Doctorat

Doutoramento

Études du monde lusophone

em Estudos Portugueses especialidade
de Literatura Comparada

Adília Cristina Ferreira Castro MARTINS DE CARVALHO

**Leitura das margens nas obras de
Maria Velho da Costa e Teolinda Gersão**

**Lecture des marges dans les œuvres de
Maria Velho da Costa et Teolinda Gersão**

Tome/Vol. 3

Directrices de Recherche / Orientadoras

Mme. le Professeur Catherine DUMAS
Professora Doutora Isabel ALLEGRO DE MAGALHÃES

Date de soutenance / Data de defesa
16 mars 2010 / 16 de Março de 2010

Jury/Júri

Mme. Isabel ALLEGRO DE MAGALHÃES	Professora Doutora, Universidade Nova de Lisboa
Mme. Ana Luísa AMARAL	Professora Doutora, Universidade do Porto
Mme. Maria Graciete BESSE	Professeur, Université de Paris IV - Sorbonne
Mme. Catherine DUMAS	Professeur, Université de Paris III - Sorbonne Nouvelle
M. Daniel-Henri PAGEAUX	Professeur émérite, Université de Paris III - Sorbonne Nouvelle

Terceira parte

Escritas e Auto-reflexão

“*Tu só escreves o que está em ti, mesmo que não saibas o que está em ti, porque é na medida em que o escreves que o sabes.*”

Eduardo Prado Coelho, *A Noite do Mundo*, p. 239

“*J’écris comme il faut écrire il me semble. J’écris pour rien. Je n’écris même pas pour les femmes. J’écris sur les femmes pour écrire sur moi, sur moi seule à travers les siècles.*”

Marguerite Duras, *La Vie matérielle*, p. 5

A gente escreve porque quer ver ficar o que em nós está sendo dito, [...] só não tem ares de escrever quem não prefere o acto de escrever e preferir o acto de escrever é descobri-lo gostoso e eficaz, uma coisa porque a outra, ter a palavra, a fala, seu som e consistência, como lugar do ser mais e do ser justo. É por isso que a boa escrita nunca é coisa do umbigo de cada um.

Maria Velho da Costa, *Desescrita*, p. 40

Um livro, senti, devia ser assim: lia-se à transparência, através das folhas. Antes de estar escrito. E o trabalho da escrita era forçar as folhas a essa transparência – para ver através delas o que, de algum modo, já lá estava.

Teolinda Gersão, *A Casa da Cabeça do Cavalo*, p. 50

Se no início da 2.^a parte, no âmbito da tipologia do romance, se considerou possível a classificação de *Maina Mendes*⁸³⁶ como *Bildungsroman*, avança-se agora a hipótese de leitura de *Casas Pardas* e de *Os Guarda-Chuvas Cintilantes* como obras etiquetáveis de *Künstlerroman*, na medida em que as suas protagonistas se iniciam na arte da escrita. Se os romances sobre a formação do artista contribuíram para o aparecimento de romances sobre o romance, Maria Velho da Costa e Teolinda Gersão estabelecem um diálogo entre estas duas questões nas obras em destaque. O questionamento da escrita, constituindo-se num processo paralelo à edificação da identidade, ocupa um lugar fundamental na obra destas Autoras.

A interrogação sobre as “regras” de ficção, numa atitude auto-reflexiva, consta de forma evidente em *Casas Pardas* que tem uma escritora como protagonista. A reflexão sobre o processo de escrita surge como um dispositivo representativo do questionamento do “Eu” e da conseqüente vontade de escrever a sua busca identitária que, no caso de Elisa, está intimamente associada à interrogação da sua identidade nacional:

⁸³⁶ Cf. II Parte § 1. “*Heranças outras de Maina*”, p. 194.

*O ditador morreu, eu devia estar com as bem casadas ou com as universitárias e estou suspensa como uma sentença que o país não deu depois da morte dele, velho (CP, 131)
Mas Elisa, nesta ascensão de Março está obcecada com a sua nacionalidade por resolver. (CP, 397)*

A produção textual da personagem – elemento da ficção – é uma manifestação da auto-reflexividade, pois implica a reflexão sobre o acto da escrita projectado num alter-ego da Autora, a escritora Elisa. O texto, auto-referente, constitui-se como narrativa ou evocação do seu próprio nascimento, da sua própria produção.

Nesta terceira parte, a abordagem dos textos é efectuada sob o questionamento subjacente da busca identitária do sujeito que escreve (sobre a escrita) e se escreve, através da observação dos planos autor/narrador/personagem que, por vezes, se entrecruzam. A reflexão sobre o processo de escrita é tema sobre o qual Maria Velho da Costa e Teolinda Gersão escrevem nas suas narrativas ficcionais. Tal preocupação, parece manifestar-se de forma mais recorrente na obra de Maria Velho da Costa, na qual se podem encontrar noutros romances várias personagens que escrevem e múltiplas reflexões sobre tal acto. Por seu lado, Teolinda Gersão dedica *Os Guarda-Chuvas Cintilantes* ao próprio acto de escrita uma vez que na portada do seu livro anuncia (ironicamente)⁸³⁷ um *Diário*, género narrativo que traz para primeiro plano o sujeito que escreve mais do que o romance que tende frequentemente a dissimulá-lo. Este texto de Teolinda Gersão, ao exhibir como subtítulo a classificação de diário, género de escrita intimista que tem como objecto a explicitação do Eu, abrindo um espaço à reflexão sobre o processo de escrita, denuncia uma intenção de actualização do sujeito que escreve coincidente com o gesto auto-reflexivo sobre o acto de escrever. O diário é o género que se adequa por excelência ao tema da reflexão sobre a escrita e simultaneamente evidencia no “Eu” que escreve a sua intenção primeira e impossível de se fixar.

A busca de sentido e a explicação do acto de escrita escamoteia e conduz simultaneamente a uma preocupação mais profunda, a do sentido existencial daquele/a que escreve. Ao dar o subtítulo de *Diário* a essa obra que se revela ser um diário diferente dos outros, Teolinda Gersão permite ao leitor, que adere ao seu pacto ficcional, identificar a

⁸³⁷ Cf. § 1.1.5. “*O Diário*”.

primeira pessoa dessa escrita, a escritora do *Diário*, com a da Autora. Aderindo tacitamente a esta proposta lúdica de Teolinda Gersão, referimo-nos frequentemente ao longo deste estudo à obra *Os Guarda-Chuvas Cintilantes* como o *Diário* de Teolinda Gersão, considerando-a autora-narradora “diarista” que se expressa, ora na 1ª pessoa (“eu”), ora na 3ª pessoa (“ela”), brincando com o leitor e confundindo-o relativamente à identidade daquele que escreve.

O tom intimista e reflexivo, alternado com uma veia lúdica da escritora do *Diário*, *Os Guarda-Chuvas Cintilante*, permite uma leitura comparativa, em diálogo com estes mesmos tons assumidos nas reflexões de Elisa sobre o seu projecto de escrita. Em *Casas Pardas* não se encontra especificamente o género diário, apesar da alusão feita no pedaço de texto intitulado *DIÁRIO DE BORCO* (CP, 385). No entanto, detecta-se na voz de Elisa, que pretende escrever a projecção de um “Eu” em busca de si mesmo pelos caminhos da escrita, a procura de uma identidade semelhante à traçada pela escritora do *Diário*, de Teolinda Gersão. Elisa “exemplifica o conhecimento adquirido por dentro quanto ao ser e ao estar[no-mundo] das mulheres [...] divididas, intranquilas, ancoradas na reflexão sobre si e o passado, de Maria Velho da Costa”⁸³⁸, como escreve Isabel Allegro de Magalhães, enquanto que a escritora do *Diário*, encarna aquelas “apresentadas como sonhadoras, sempre em busca de outra coisa, de um *ailleurs* significativo, [...] de Teolinda Gersão”⁸³⁹. Estas personagens desenvolvem-se na esfera da auto-referencialidade e da auto-reflexão, tal como as caracteriza Isabel Allegro de Magalhães, no âmbito “de uma reflexão íntima, que muitas vezes se mistura com a análise dos processos de escrita e da sua génese”⁸⁴⁰. O gosto notório de Maria Velho da Costa pelo tom intimista, diarístico e confessional manifesto em *Das Áfricas* e n’*O Livro do Meio*, constitui ainda justificação para esta leitura comparativa.

Uma das razões fundamentais para escrever é tentar compreender-se, descobrir-se a si, mas também descobrir a vida, tentando encontrar respostas a questões que, por vezes, se desconheciam e que vêm à luz através da escrita. À imagem da cura psicanalítica que se celebra através da palavra oral construtora de múltiplas ficções do “Eu” e do “Real”, múltiplas formas de dizer o mesmo (*Estes estádios da consciência buscam o arcaico na*

⁸³⁸ Isabel Allegro de Magalhães, *O Sexo dos Textos e Outras Leituras*, op. cit., p. 38.

⁸³⁹ *Ibidem*, p. 38.

⁸⁴⁰ *Ibidem*, p. 40.

*forma de dizer e a diversidade dos nomes para o mesmo objecto (CP, 381)), o romancista, ao inventar diversas ficções, não só se permite a revelação/explicitação do seu próprio “Eu”, como o permite ao leitor nas ressonâncias e interpretações que neste desperta. Escrever para se contar e explicitar parece ser a intenção primeira da escritora do diário de Teolinda Gersão *Os Guarda-Chuvas Cintilantes* e de Elisa, a aprendiz de escritora de *Casas Pardas*.*

1. Marcas de auto-reflexividade

A escritora *inspecciona*, analisa, pensa a sua escrita, a sua utilização da língua e criação da linguagem, aquilo que *elabora*, dando um exemplo paradigmático de um gesto auto-reflexivo: daquela que escreve e não só se vê escrever, mas julga da sua escrita. O texto designa-se a si próprio e questiona-se e, a partir do momento em que se interroga, passa à reflexão sobre si mesmo, saltando assim do domínio da auto-referencialidade para o da auto-reflexividade. Através da auto-reflexividade, o acto de escrita que reflecte sobre si próprio desdobra-se simultaneamente em criação e crítica, o que é expresso claramente na seguinte apropriação do pensamento filosófico de Claude Bruaire pela escritora do *Diário*⁸⁴¹:

(“Eu mesma sou juiz e parte: inspecciono à distância o que elaboro. Não, olhando bem, sou apenas juiz, porque essas palavras, interiores mas sempre susceptíveis de serem ditas, podem e devem estar separadas de mim sem dano próprio. De facto alimento-me das possibilidades de uma língua, mas língua e estilo, coordenações e modos de exposição, tudo isso eu não sou; a linguagem multiforme, a sua gramática e a sua lógica, não estão sob o controle da minha jurisdição (...).”) (GC, 85)

O texto de Elisa é cheio de referências ao projecto-trajecto da escrita. Sempre que a aprendiz de escritora em “mise en abyme” volta ao texto, fá-lo com a intenção de deixar no romance, escrito pela sua Autora, marcas da sua produção, do processo da sua construção: *Se a religião é o ópio do povo, a paixão é o ópio da burguesia. Ponto. Vejo esta frase como um pedaço de matéria fecal bem moldada, matinalmente regular.* (CP, 79) Ao mostrar a forma do processo de escrita, Elisa aplica a função da literatura moderna por si enunciada ironicamente: *A literatura moderna serve para demonstrar a irrelevância da evidenciação de processos de mostrar.* (CP, 376) No seu prefácio de *Casas Pardas*, Manuel Gusmão estabelece um paralelismo entre a obra de carácter auto-referencial e a época de crise favorável à sua emergência:

“Esta consciência do fazer poético, como gesto de auto-referencialidade da escrita e como forma de figuração da própria actividade de enunciação poética, é particularmente evidente nas épocas de crise ou de transição de um género ou de um sistema histórico de

⁸⁴¹ O texto entre aspas é denunciado no fim do livro como tendo sido adaptado da obra de Claude Bruaire intitulada *Philosophie du corps*. Cf. Claude Bruaire, *Philosophie du corps*. Paris, Éditions du Seuil, 1968.

representação/produção literária e é recorrente nas grandes obras de emergência ou de consagração do novo, na literatura contemporânea.”⁸⁴²

Elisa e a escritora do *Diário* de Teolinda Gersão não só escrevem como procedem a uma reflexão sobre a escrita (de uma forma geral e específica). Obedecem assim a uma tendência da arte contemporânea que se reflecte a si mesma conduzindo à escrita de romances sobre o acto de escrever ou à realização de filmes sobre o cinema⁸⁴³. O carácter auto-reflexivo destas obras não só permite o esclarecimento das Autoras sobre as suas próprias intenções, como também as transforma em conteúdo temático a partilhar com os seus leitores, como o sublinha Linda Hutcheon: “Le récit narcissique, en exhibant, en dénuant ses systèmes de fiction aux yeux du lecteur, parvient effectivement à intégrer le processus de fabrication, de *poiesis*, au plaisir partagé de lire.”⁸⁴⁴ A estas escritoras não basta compreender o que fazem, sendo-lhes necessário dá-lo a compreender ao outro, dá-lo a ler ao leitor. As narradoras escritoras, assim como as suas obras, encontram-se ao serviço das suas Autoras ajudando-as progressivamente a tomar consciência do seu trabalho de escrita e a de este “prestar contas”. O *Diário* de Teolinda Gersão e *Casas Pardas* de Maria Velho da Costa desenvolvem-se na interrogação sobre as suas possibilidades. Nestes textos alimentados por um questionamento caótico que ilustra um sujeito em busca de si mesmo, adivinham-se Autoras à procura de um sentido para as suas obras, projecto resumido por Lucien Dällenbach a propósito da obra de Michel Butor nos seguintes termos: “Car le constructeur de ces œuvres aléatoires attend d’elles des gestes révélateurs.”⁸⁴⁵

Nestes dois livros são desmascaradas as respectivas géneses e, no caso de *Casas Pardas*, através da prática inter-textual, a sua Autora dá nitidamente a conhecer a sua biblioteca, matéria-prima do romance permitindo determinar as suas influências literárias quando cita e parodia obras e autores. Maria Velho da Costa, sobretudo em *Casas Pardas*,

⁸⁴² Manuel Gusmão, “*Casas Pardas* – A arte da polifonia e o rigor da paixão: uma poética da individuação histórica”, *op. cit.*, p. 52.

⁸⁴³ Como o fizeram os já clássicos filmes: *8 ½*, de Federico Fellini realizado em 1963 e *La nuit américaine*, de François Truffaut, em 1973.

⁸⁴⁴ Linda Hutcheon, “Modes et formes du narcissisme littéraire”, in *Poétique*. N.º 29, 1977, p. 92. Linda Hutcheon classifica como um dos tipos de texto narcísicos aqueles que cobrem uma variedade linguística de carácter lúdico (como o da adivinha e da piada), com o objectivo de orientar a atenção do leitor sobre a linguagem e o seu potencial de duplicidade semântica; estas formas lúdicas transmitem e dissimulam simultaneamente o sentido. Tal estratégia, surge com evidência em *Casas Pardas*.

⁸⁴⁵ Lucien Dällenbach, *Le Livre et ses miroirs dans l’œuvre romanesque de Michel Butor*. Archives des Lettres Modernes, Éditions Lettres Modernes, 1972, p. 73.

demonstra claramente (chegando ao ponto de introduzir notas com referências a autores e obras) a hipertextualidade do seu romance, no sentido que lhe foi dado por Gérard Genette quando refere tratar-se de uma obra que, apesar de assinada por um único autor, resulta da colaboração de um ou mais autores⁸⁴⁶. *Casas Pardas* obra de uma só Autora, de facto, procede da colaboração de vários autores.

Tanto em *Os Guarda-Chuvas Cintilantes* como em *Casas Pardas*, a reflexão sobre a escrita, o “debruçar-se sobre si mesmo”, tem como alvo a análise e compreensão de um processo, o acto de escrever, o de ser escritor, em detrimento do resultado a que essa empresa conduz, o livro acabado, a escrita efectuada/feita. Uma vez terminado, o livro torna-se um outro verdadeiramente separado do seu autor, deixando de lhe pertencer, suscitando talvez um interesse menor do que durante o processo em que se revela, como algo que lhe acontece, sem que o Autor o controle. A auto-reflexividade contribui para a explicitação daquele/a que escreve, demonstrando-lhe paradoxalmente a impossibilidade de encerramento numa identidade una, face à multiplicidade e ao carácter inapreensível do “Eu”, sendo esta uma das “verdades” reveladas nesta escrita auto-reflexiva do *Diário* de Teolinda Gersão.

O texto auto-reflexivo está em sintonia com a conceptualização de um sujeito (que escreve) indefinível. A escrita do *Diário* de Teolinda Gersão que se questiona (sem norma) deriva de um sujeito, de um “Eu” que se escreve consciente do domínio do inconsciente. A forma de expressão e o conteúdo da escrita explodem num diário ficcional porque a escritora não se pode conter numa identidade linear e definível: “si la forme ne peut être ténue, c’est que le moi ne peut plus l’être”, afirma Daniel Oster no seu artigo intitulado “Création et réflexion critique”⁸⁴⁷. A sucessão, a linearidade dão lugar à ubiquidade e à simultaneidade. Como é que a escrita poderá representar tal “ordenação” do mundo, como a que é experimentada pela escritora? Como dar conta da desarmonia do real, da história, da linguagem, do sujeito que escreve? Que trama narrativa suficientemente coerente pode ser imaginada, quando o que domina não é uma certeza sensível da presença do real, mas a descontinuidade do inconsciente e a mobilidade da linguagem? Estas são as questões subjacentes às personagens-escritoras que reflectem (no duplo sentido de pensar e de

⁸⁴⁶ Cf. Gérard Genette, *Palimpsestes : La Littérature au second degré*. Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 11-14.

⁸⁴⁷ Daniel Oster, “Création et réflexion critique”, in *Le Grand Atlas des Littératures*. Encyclopaedia Universalis, 1990, p. 253.

espelhar), nas narrativas ficcionais de Maria Velho da Costa e Teolinda Gersão, as indagações certamente habitadas pelas suas Autoras.

1.1. Jogos de espelhos e formas de “mise en abyme”

Ao apresentarem traços especulativos sobre si mesmos, estes textos de Maria Velho da Costa e de Teolinda Gersão conduziram o presente estudo ao título da obra de Lucien Dällenbach *Le récit spéculaire*, que analisa o termo de “mise en abyme”⁸⁴⁸ atualmente utilizado, em virtude do seu uso por André Gide e pelo *Nouveau Roman*, para designar indiferentemente toda a modalidade auto-reflexiva (especulativa) de um texto ou de uma representação figurada.

Se, tal como nota Dällenbach, uma certa crítica literária procede à identificação do processo de “mise en abyme” com a metáfora do espelho⁸⁴⁹, na medida em que são considerados instrumentos auto-reflexivos do texto, em *Guarda-Chuvas Cintilantes*, Teolinda Gersão faz uso de ambos para exprimir a sua preocupação com as questões ligadas à génese da obra, ao estatuto do autor/escritor, à fronteira entre a ficção, o real e a representação, assim como com muitas outras que se prendem com o processo de escrita que pretende salientar e partilhar com o leitor.

O adjectivo *spéculaire*, do título de Dällenbach, cumprindo a tendência da narrativa narcísica que se auto-reflecte, assume um significado duplo de narrativa reflectida/espelhada e reflexiva/especulativa. Para Dällenbach, a raiz comum a todas as formas de “mise en abyme” é, sem dúvida, a noção de reflexividade que o autor entende no sentido que lhe é

⁸⁴⁸ Susceptível de ser definido como todo o enclave que tem como referente a totalidade que o enquadra.

⁸⁴⁹ Lucien Dällenbach sugere a análise da utilização da metáfora do espelho como equivalente do procedimento de “mise en abyme” “inventado” por André Gide: “Sans renoncer au terme (désormais consacré), ne pourrions-nous pas, avec plus de profit, le référer à la métaphore du miroir ? De fait, tous les commentateurs semblent nous y inviter. Bien que Gide écarte cette comparaison pour lui préférer la figure héraldique, ces derniers suivant l’ordre inverse, en viennent sinon à l’identifier purement et simplement mise en abyme et miroir, du moins à expliciter les attributs supposés de la première par les propriétés avérées du second : Butor parle de «réfactions»” [R III, p. 18]; C.-E. Magny de “procédé de repli ou de «réflexion» (au sens optique du mot) [C.-E. Magny, “La «mise en abyme» ou la chiffre de la transcendance”, in *Histoire du Roman Français depuis 1918* (t. I). Paris, Ed. du Seuil, 1950, p. 269.] J. Ricardou définit la micro-histoire produite par la mise en abyme comme un “miroir” [André Gide, *Journal 1889-1939*. Gallimard, Paris, 1948, p. 41.] et les auteurs de *Rhétorique générale*, par deux fois utilisent le verbe “réfléchir” et le mot “reflet” [J. Dubois, F. Edeline, J.-M. Klinkenberg. *Rhétorique Générale*. Larousse, Paris, 1970, p. 192 ss.].” Lucien Dällenbach. *Le Livre et ses miroirs dans l’oeuvre romanesque de Michel Butor*, op.cit, p. 62.

dado por Paul Foulquié: “retour de l’esprit (du récit) sur ses états et sur ses actes”⁸⁵⁰ e que desenvolve da seguinte forma:

“une réflexion est un énoncé qui renvoie à l’énoncé, à l’énonciation ou au code du récit. (...) l’énoncé supportant la réflexivité fonctionne au moins sur deux niveaux : celui du récit où il continue de signifier comme tout autre énoncé, celui de la réflexion où il intervient comme élément d’une métasignification permettant au récit de se prendre pour thème.”⁸⁵¹

1.1.1. A linguagem

A aventura da linguagem, levada a cabo em *Casas Pardas*, pode ser interpretada como “mise en abyme” reflexiva do sentido geral da obra enquanto esta questiona a possibilidade da representação. A construção “acrobática” da linguagem, praticada por Maria Velho da Costa em *Casas Pardas*, mostra/espelha a aventura da escrita, esse trabalho imprevisível e dificilmente representável. *Casas Pardas* integra-se perfeitamente nessa tendência literária da geração de 60 e 70, apontada por Dällenbach e da qual Maria Velho da Costa participa:

“Or, éclairés par la logique propre de leur travail et l’avancée théorique qui s’est opérée entre 1960 et 1970, certains nouveaux romanciers ont pris conscience qu’ils ne quitteraient pas le terrain de la re-présentation tant qu’ils ne souscriraient pas à une pratique de l’écriture conçue comme expérience radicale du langage.”⁸⁵²

Apesar de surgir já na década de 80, o diário ficcional de Teolinda Gersão traz consigo um carácter experimental que o distingue das outras obras. Neste texto, a aventura de Teolinda concentra-se no estilhaçar das categorias da ficção, na invenção de uma nova categoria, o diário ficcional. A vertente experimentalista da linguagem actualizada na obra de Maria Velho da Costa, nomeadamente em *Casas Pardas*, foi assinalada por vários críticos, constituindo matéria de dissertação da já referida tese de Manuel Tojal Meneses⁸⁵³. No entanto, chama-se a atenção para alguns aspectos dessa linguagem inventada por Maria Velho da Costa na medida em que reflecte, em *Casas Pardas*, um pensamento sobre os limites da representação e da palavra.

⁸⁵⁰ Paul Foulquié, *Dictionnaire de la langue philosophique*. Paris, PUF, 1969, p. 620, citado por Lucien Dällenbach. *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris, Éditions du Seuil, 1977, p. 60.

⁸⁵¹ Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Éditions du Seuil, 1977, p. 66.

⁸⁵² Lucien Dällenbach, “L’œuvre littéraire et ses mises en abyme”, in *Le Grand Atlas des Littératures*. Encyclopaedia Universalis, 1990, p. 31.

⁸⁵³ Manuel Tojal de Meneses, *Maria Velho da Costa : un atelier d’écriture, op.cit.*

As práticas morfo-sintáticas levadas a cabo por Maria Velho da Costa em *Casas Pardas*, sublinham a questão semântica da auto-reflexividade que Elisa manifesta claramente. A vontade emergente, na obra de Maria Velho da Costa, de criar uma nova língua traz em si uma intenção subversiva de transgredir o código vigente. As palavras libertam-se da sua subordinação a um código normativo e a um sentido institucionalizado, rompendo com o sentido superficial no qual estão enclausuradas, abrindo-se para outros sentidos subjacentes. Sintoma dessa vontade de transgredir o código vigente da comunidade linguística é a criação de neologismos⁸⁵⁴. Esta criação verbal que, por vezes, impossibilita a atribuição de um significado plausível ao significante engendrado, insere-se no projecto de criar uma escrita pouco legível, confirmada na auto-reflexão: *nada de legível* (CP, 87). A alteração das funções da pontuação (comparada, por Manuel Gusmão⁸⁵⁵, à praticada por José Saramago) manifesta-se como uma forma de subversão do código sintáctico. Numa escrita que se pretende inovadora, é natural que surja a infracção e a subversão permanentes da regra da língua dita “normal”. O texto construído como campo de experiências das virtualidades da língua parece ser o objectivo atingido por Maria Velho da Costa. A recusa da linearidade propõe outra lógica narrativa que revolve a sintaxe tradicional, organizadora de palavras de uma forma clara e lógica. As combinações de elementos textuais propostas de cariz incerto, abrem para um terreno plurissignificativo. A desarticulação sintáctica, a desconstrução lexical e a distância relativamente à norma da língua constituem-se como uma imagem de marca da obra de Maria Velho da Costa. Esta escrita é frequentemente assinalada com um estilo “exuberante” que é fundamentalmente marcado pela desconstrução da narrativa clássica, pela originalidade da frase frequentemente habitada por elipses que

⁸⁵⁴ O que justifica a justa filiação, também reivindicada pela Autora em entrevista e outros textos, na obra de João Guimarães Rosa (1908-1967). Cf. António Cabrita e Francisco Belard, “Maria Velho da Costa”, in *Expresso – Revista*. Lisboa, 27.07. 2002, p. 38.

⁸⁵⁵ “Apenas vírgulas, com maiúsculas sucedendo-lhes, separam as falas dos vários que cabem no período (num processo, aliás, que José Saramago usará e desenvolverá sistematicamente). Por exemplo: “A Rosa estava muito doente, minha querida, mas há-de se pôr boa e voltar, mon petit, Coma, coma a sua papa, só mais esta pelo papá, A menina sentiu-se muito, minha senhora, mas é natural, era ela que – ” O que se regista é, num bloco, a cumulação de várias vozes. O processo pode desempenhar várias funções, mas é desde logo um sinal de plurivocalidade trazida ao nível do período e da frase.” Manuel Gusmão, “*Casas Pardas – A arte da polifonia e o rigor da paixão: uma poética da individuação histórica*”, *op. cit.*, p. 37.

dificultam, mas não impedem, a compreensão da mesma, pelo carácter lúdico e polissémico e pela contaminação da poesia⁸⁵⁶.

A auto-reflexividade de *Casas Pardas*, que se manifesta também na linguagem, revela a plena consciência de uma arquitectura textual constituída por linhas que partem em todos os sentidos para se realizarem num edifício: *Se tudo isto fora posto em esquadria, isto é esquadrinhável, isto é navegável em todos os sentidos sem perdição, chamava-se obra.* (CP, 293)

1.1.2. A epígrafe

As epígrafes, abundantes, na obra de Maria Velho da Costa⁸⁵⁷, apesar de se inscreverem no espaço paratextual – não considerado rigorosamente como um elemento textual – podem ser lidas como uma marca de auto-reflexividade, “micro” “mise en abyme” do texto que anunciam. Na escolha de determinada epígrafe, lê-se a confissão do autor sobre uma eventual matriz do seu texto, assim como se ouve nitidamente uma intenção autoral de orientar, determinar a leitura do mesmo. Ao reflectirem os textos que antecipam, as epígrafes revelam-se de grande interesse para o seu conhecimento, assim como para a descodificação do intertexto que contribui para a sua génese e tecitura⁸⁵⁸. As epígrafes reclamam uma filiação e prestam simultaneamente homenagem. Em *Maina Mendes* pode-se salientar o carácter temático das suas trinta e três epígrafes, ao reflectirem os temas das três partes e vinte e seis subpartes em que se divide o romance. Contrastivamente o romance *Casas Pardas*, de perfil auto-reflexivo, reflectindo a sua génese, filiação e processo de escrita do

⁸⁵⁶ Cf. Maria Nazaré Gomes dos Santos, “COSTA, MARIA de Fátima Bivar VELHO DA”, in Álvaro Manuel Machado (Org.). *Dicionário de Literatura Portuguesa*. Lisboa, Editorial Presença, 1996, p. 151. Cf. § 1.1.5. “O Diário” • “Miscigenação de géneros”, p. 489.

⁸⁵⁷ Em “A epígrafe – e a epígrafe de Maria Velho da Costa”, Arnaldo Saraiva considera que “Em Portugal, nenhum autor a tem usado mais do que Maria Velho da Costa.” Arnaldo Saraiva, *Literatura marginalizada: Novos Ensaios*. Edições Árvore, Porto, 1980, p. 118. Neste ensaio, publicado em 1980, Arnaldo Saraiva conta 73 epígrafes nos 8 livros publicados até essa data por Maria Velho da Costa – não contando *O Corpo Verde* (1979) – e calcula uma média de 9 epígrafes por livro.

⁸⁵⁸ Opinião divergente é a de Manuel Gusmão que, em 1970, escreve a propósito de *Maina Mendes*: “As citações que precedem cada texto, embora se lhes perceba uma certa intencionalidade de referência a um tema ou a um clima linguístico, são de facto inoperantes (supérfluas)” Manuel Gusmão, “Maina Mendes”, in *Jornal de Letras*. 1970. Cit. por Maria Velho da Costa, in *Cravo*. 2ª edição, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1994, p. 142.

seu interior, dispensa tal profusão de epígrafes, tendo uma única de abertura⁸⁵⁹ que reflecte o seu título. Arriscamos a hipótese de leitura da epígrafe como “micro” “mise en abyme” do texto que anuncia, considerando que a função temática da epígrafe se prende com a introdução de uma “história que nesse plano lhe é afim”⁸⁶⁰, de acordo com o sugerido por Carlos Reis. Em *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*, a epígrafe autógrafa, “da responsabilidade do autor do relato que ela antecede”, cumpre a função indicada pelo teórico literário: “patenteia preambularmente uma propensão reflexiva [...] de recorte [...] ideológico”⁸⁶¹ que anuncia o conteúdo político do romance:

“Na pág.78 a definição de arquitectura e a frase “as cidades como fruta podre...” são de Le Corbusier, a pág. 131 inclui um passo das *Memórias* de Raul Brandão. O resto do texto também não é meu. De diversos modos foi dito, gritado, sonhado, vivido por muitas pessoas, e por isso o devolvo, apenas um pouco mais organizado debaixo desta capa de papel, aquém o reconheça como coisa sua. T. G.” (*PMMF*, 5)

Por sua vez, o *Diário, Os Guarda-Chuvas Cintilantes* abre com uma epígrafe de Espinosa que anuncia o fio condutor da escrita e leitura deste romance, ao equacionar o problema gnoseológico da verdade e fixar como critério a clareza e evidência com que surge ao sujeito: “Tudo o que percebemos clara e distintamente é verdadeiro. Spinoza, *Ética*” (*GC*, 5).

Dado o carácter micro-reflexivo das epígrafes de *Maina Mendes*, poder-se-ia ensaiar a leitura deste romance através da sua interpretação⁸⁶². O título de cada uma das três partes em que se divide o romance. faz-se acompanhar de uma epígrafe, à excepção da segunda que expõe duas. Considerem-se algumas das que espelham com mais fulgor, as subpartes que introduzem: a epígrafe de Pedro Tâmen, que abre a primeira parte “A Mudez”, anuncia a protagonista num espaço feminino: “(...) o luar/ será nosso espaço e espelho./ Uma menina perfeita/ ficará pelo artelho/ de pés perfídias andando.” (*MM*, 19). As epígrafes da segunda parte intitulada “O Varão”, fazem alusão às doze subpartes/sessões de psicanálise que a integram, cujo objectivo, segundo o paratexto de Sigmund Freud “Wo Es war soll § Ich

⁸⁵⁹ Esta epígrafe ilustra, sobretudo, a importância da filiação vicentina e do género dramático no seio deste romance. Cf. § 1.1.5. “*O Diário*” • “Miscigenação de géneros”, p. 490-491.

⁸⁶⁰ Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, “Epígrafe”, in *op. cit.*, p. 119.

⁸⁶¹ Segundo a definição de Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, *Ibidem*, p. 118-119.

⁸⁶² Como aliás, foi ensaiado na II parte deste estudo. Cf. II Parte, § 1. “As *heranças outras* de Maina” e § 2. “Configurações da Loucura”.

werden” (MM, 115)⁸⁶³, consiste em permitir ao sujeito a sua realização plena, reapropriando-se das pulsões iniciais, primeiras, recalcadas. A epígrafe de Agustina Bessa-Luís espelha também o conteúdo que se segue, fazendo referência a um “diálogo materno” a decifrar⁸⁶⁴, o que Fernando não consegue resolver. Apesar de o varão reinventar a sua história evocando outras personagens que habitaram a sua vida, a mãe encontra-se em permanência subjacente, nas relações com os outros que para si foram importantes, constituindo a chave da sua existência para a qual Fernando não encontra verdadeiro sentido: “Canto de mãe sobreviva era a história da criatura.” (MM, 115)

Toda a tensão deste romance se desenvolve em torno do questionamento, da problematização do silêncio e da palavra. O silêncio, a mudez são associados à mulher, e a palavra manifesta-se como um privilégio, um dom masculino. No entanto, assiste-se a uma inversão na hierarquização destas competências pois a mudez de Maina fala, é poderosa, afirma-se, enquanto que a palavra de Fernando, o “varão”, é ineficaz, fraca, incapaz de dizer o essencial. Em contrapartida, o silêncio de Maina fala e diz muito mais do que mil palavras. Contra uma hierarquização clássica e tradicional que associa ao homem uma palavra poderosa e dominadora, e à mulher um silêncio passivo, Maria Velho da Costa propõe neste romance uma inversão da valorização do silêncio e da palavra, dotando a sua personagem feminina, a mãe Maina, de um silêncio violento e forte e, a sua personagem masculina, o filho Fernando, “o varão”, de uma palavra fraca e ineficaz.

⁸⁶³ “Là où était du ça, du moi doit advenir^a.” Esta é uma das várias traduções francesas da célebre frase de Freud que, em 1932, encerra a trigésima primeira conferência, intitulada “La décomposition de la personnalité psychique”, inserida na *Nouvelle suite des leçons d'introduction à la psychanalyse*. A presente tradução merece o seguinte comentário, em nota de rodapé, no vol. XIX de *Oeuvres complètes : Psychanalyse*, sob a direcção científica de Jean Laplanche : “ a. *Wo Es war, soll Ich werden*. Une traduction de cette phrase, si souvent commentée, doit d'abord tenir compte du contexte théorique où elle apparaît : la seconde topique, où Freud a dénommé deux des instances de l'appareil psychique par des pronoms substantifs : *das Ich* (le moi), *das Es* (le ça). La forme substantive est marquée là par les majuscules et par la précession de l'article défini. Dans la présente phrase, Freud a supprimé les articles, mais conservé les majuscules ; une traduction comme : “où ça était, je dois advenir” retransformerait indument les substantifs en pronoms. Quel sens donner à ces substantifs non précédés d'un article défini ? (...) La comparaison avec *l'assèchement du Zuyderze* va dans ce sens, le processus pouvant s'explicitier ainsi : là où il y avait de la mer, de la terre doit advenir. C'est cette suggestion qui est ici suivie.” Sigmund Freud, “Nouvelle suite des leçons d'introduction à la psychanalyse, XXXI^e Leçon : La décomposition de la personnalité psychique”, in *Oeuvres Complètes : Psychanalyse*. Vol. XIX (1931-1936). Directeur scientifique Jean Laplanche. P.U.F., Paris, 1995, p. 163. (86)

⁸⁶⁴ “Assim perecem e nascem os homens,/ no diálogo materno que os confunde/ no tempo isento da morte;/ assim o memento pelos vivos se consuma,/ na claridade do princípio e do fim indivisível/ Canto de mãe sobreviva era a história da criatura.” A. BESSA LUÍS (MM, 115).

Enquanto que o título da primeira parte, “A Mudez”, refere uma característica da personagem que a ocupa, Maina, no feminino, reforçando a ideia ligada a uma tradição milenar segundo a qual a mulher não tem direito à palavra, o que confere à mudez uma “essência” feminina, o título da segunda parte refere a personagem de que trata, sem qualquer atributo, mas pelo seu nome comum “O Varão”, que por sua vez integra múltiplos atributos, entre os quais o da palavra que será dita ao longo de doze sessões de psicanálise. Ironicamente, o varão que, por definição, é dotado de privilégios e virilidade, é apenas detentor de uma palavra para a qual não chega a encontrar sentido, logo fraca.

Imaginamos que, em oposição à primeira parte intitulada “A Mudez”, a segunda enquanto atributo antónimo, poderia ter tido como título “A Fala”. No entanto, o nome feminino seria inadequado à atenção concedida nesta parte a uma personagem masculina. Por conseguinte, o nome masculino correspondente ao título hipotético “A Fala” seria “O Falo” que, numa linguagem vernácula bem ligada à tradição portuguesa, encontra um sinónimo em “O Varão” que mais não é neste texto do que “O Falo” que fala... Em vão. A referida tensão entre mudez/silêncio e fala(o)/palavra, é respectivamente assinalada nas epígrafes que anunciam os primeiros capítulos de cada uma destas partes. Assim, na epígrafe de James Macpherson⁸⁶⁵, que antecede a primeira subparte de “A Mudez” lê-se: “Desolate is the dwelling of Moina, / silence is in the house of her fathers.” (*MM*, 21), remetendo para o silêncio que habita em casa dos pais da personagem feminina Moina/Maina, sendo assim denunciada uma eventual fonte de inspiração do nome da protagonista. Enquanto que a epígrafe de Jorge de Sena, que abre a primeira subdivisão da segunda parte “O Varão”, questiona a eficácia da palavra: “Porque o direi, se não desejo nada/ que nada seja em dimensões de amor?/ se apenas sei como em palavras morre/ o que em palavras nunca mais direi?” (*MM*, 117) e, em simultâneo, anuncia a morte antecipada daquele que fala. Notamos ainda como exemplo flagrante de epígrafe reflectora da situação, espaço e personagens que adianta, aquela que introduz o baile de Maina na sétima subparte da primeira parte: “Die Shone (*tanzend*) — /was will denn der auf/ unserm Ball?/ Faust (*tanzend*) — /Ei! Der ist eben

⁸⁶⁵ A formação cultural anglo-saxónica de Maria Velho da Costa não deixa de transparecer na escolha de certos autores das epígrafes, como é o caso de James Macpherson, precursor do Romantismo inglês, autor da fraude literária que é a obra *Ossian*, fonte da presente epígrafe. Esta obra, é apresentada como uma recolha de poemas gaélicos do séc. III, de autoria do Bardo, que lhe dá o título, mas, na verdade, é constituída por poemas de Macpherson, sob inspiração das baladas gaélicas.

uberall, /was andre tanzen, muss/ er schatzen. /GOETHE. FAUST. WALPURGISNACHT” (MM, 71). O diálogo que Bela e Fausto travam enquanto dançam faz referência a um observador do baile que o aprecia e relata, introduzindo assim a primeira intervenção de um narrador homodiegético no romance, Henrique, futuro marido de Maina que a conhece precisamente nesse baile.

1.1.3. A personagem escritora

De facto, em *Casas Pardas* não se detecta qualquer narrativa dentro da narrativa que a reflecta de forma mimética. Assiste-se, porém, à “mise en abyme” do papel desempenhado pela Autora/Escritora deste romance, Maria Velho da Costa, reflectido (nos seus dois sentidos) por Elisa: “O facto de Elisa andar a aprender para escritora favorece a ilusão: *Casas Pardas* seria o livro que Elisa escreveu depois de ter chegado ao que chegou na sua última casa, o livro em que Elisa conta como chegou a poder escrevê-lo.”⁸⁶⁶ O leitor é levado a ler *Casas Pardas*, sob a ilusão referida por Manuel Gusmão, como tendo sido escrito por essa personagem, aprendiz de escritora, que “diz *eu* (de si) e se esconde na 3.^a pessoa da sua última casa, [...] diz *tu* a Elvira [seu duplo a quem permite a permuta e assunção do *Eu* na sua última casa⁸⁶⁷] e conta de Mary na 3.^a pessoa para depois lhe dizer *tu*, ao dizer-lhe adeus”⁸⁶⁸. O início da narrativa na primeira pessoa em maiúscula, *Em Lisboa, nos anos sessenta, num banco da Avenida, Eu*. (CP, 72), indicia a sua escritora (Elisa). Assim, a fronteira entre a narrativa a que se propõe Elisa, *Vou finalmente contar-te uma história de família vigorosamente escabrosa. Quando o meu pai* (CP, 82), e aquela que constitui *Casas Pardas*, é de tal forma ténue que se torna inapreensível, desencadeando a fusão entre ambas.

As escritoras de *Guarda-chuvas Cintilantes* e de *Casas Pardas* transgridem uma linha de demarcação, habitualmente respeitada pelos Autores, aquela que é definida por Genette como “frontière mouvante mais sacrée entre deux mondes : celui où l’on raconte,

⁸⁶⁶ Manuel Gusmão, “*Casas Pardas* – A arte da polifonia e o rigor da paixão: uma poética da individuação histórica”, *op. cit.*, p. 33.

⁸⁶⁷ Cf. II Parte § 3.1.2. “*Amas de vocação inversora de poderes*” • “Senhora escrevendo carta com sua criada”, p. 405.

⁸⁶⁸ Manuel Gusmão, “*Casas Pardas* – A arte da polifonia e o rigor da paixão: uma poética da individuação histórica”, *op. cit.*, p. 33.

celui *que l'on raconte*⁸⁶⁹. Ou seja, encontra-se nestas duas obras uma tendência para a subversão da distinção entre discurso e história. Elisa, a personagem que reflecte sobre a génese da sua escrita, profere enunciados reflexivos metadieéticos que se distinguem de metanarrativas na medida em que não se emancipam de uma primeira tutela narrativa⁸⁷⁰. Elisa, integrando a narrativa primeira, limita-se a pensá-la ou reflecti-la e a suspender a diegese.

A ausência da modalidade de “mise en abyme” mimética em *Casas Pardas*, na medida em que a escrita/história de Elisa não reflecte/espelha perfeitamente e integralmente o romance que integra (mas, pelo contrário, contribui para o seu próprio desenvolvimento), é absolutamente previsível num romance regido por uma narrativa completamente instável e que, por conseguinte, dificilmente poderia ser reflectida. Adequam-se assim a este aspecto da obra de Maria Velho da Costa, as seguintes palavras de Lucien Dällenbach: “les œuvres et les artistes imaginaires sont pour l'écrivain l'instrument d'une *prise de conscience progressive* qui s'effectue *au cours* du travail d'écriture. S'il en est ainsi, il est évident que ces miroirs ne pourront refléter parfaitement une œuvre qu'ils contribuent à faire naître et dont ils ne peuvent savoir où elle mènera.”⁸⁷¹

No *diário* de Teolinda Gersão, os guarda-chuvas que lhe dão o título adquirem a capacidade simbólica de reflectir como um espelho fragmentado. Para tal, são incapazes de dar uma visão de conjunto ilustrando a impossibilidade de uma “mise en abyme” absoluta da obra tal como é sugerido por Dällenbach relativamente a um certo tipo de escrita que se constrói sobre o fio da instabilidade: *no sonho eram guarda-chuvas de espelho, mas estavam quebrados em pedaços, e nunca poderiam espelhar a forma inteira* (GC, 42).

⁸⁶⁹ Gérard Genette, “Voix”, in *Figures III*. Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 245.

⁸⁷⁰ Baseamo-nos na distinção entre metadiegese e metanarrativa, enunciada por Lucien Dällenbach: “Nous réservons en effet le terme de meta-récit au seul segment textuel supporté par un narrateur interne auquel auteur ou narrateur cèdent temporairement la place, dégageant ainsi leur responsabilité de meneurs du récit. (...) Le meta-récit réflexif tel que nous l'entendons se caractérise par sa quadruple propriété de réfléchir le récit, de le couper, d'interrompre la diégèse [Nota do Autor: Cette interruption se produit par avènement d'un temps et/ou d'un lieu sans rapport de contiguïté avec ceux du récit premier.] et, comme l'a bien montré J. Rousset (*Narcisse romancier*, p. 69 sq.), d'introduire dans le discours un facteur de diversification. (...) Les énoncés réflexifs métadieétiques se distinguent des meta-récits en ce qu'ils ne visent pas à s'émanciper de la tutelle narrative du récit premier. Faisant fi du relais de la narration, ils se limitent pour leur compte à réfléchir le récit et à ne suspendre que la seule diégèse.” Lucien Dällenbach. *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Éditions du Seuil, Paris, 1977, p. 71.

⁸⁷¹ Cf. Lucien Dällenbach, *Le Livre et ses miroirs dans l'oeuvre romanesque de Michel Butor*, op. cit., p. 68.

1.1.4. A metalepse

Em *Guarda-chuvas Cintilantes*, constata-se uma tendência para a metalepse⁸⁷² enquanto procedimento que viola a hierarquia dos níveis narrativos, bem como as fronteiras ontológicas entre o que se considera ser da ordem da ficção e da realidade. Note-se a frequência com que é denunciada a vontade das personagens de saltarem para fora das respectivas ficções. A história lida por Wanda, personagem de *Os Guarda-Chuvas Cintilantes, Segunda, trinta (GC, 121-128)*, no seu jardim, conta a história daquela que a lê. A história de Wanda não só reflecte e sublinha, em “mise en abyme”, a injustiça social apontada pela escritora do diário, como através da metalepse – sugerida na ameaça de intervenção da criada, personagem do livro que lê – salienta a questão, também tratada pela escritora, da permeabilidade entre o mundo “real” e os mundos possíveis, configurados nos universos da ficção. Tal metalepse, que levanta a suspeita da intervenção de uma personagem metadieética no universo diegético produz, como refere Genette⁸⁷³, um efeito de extravagância fantástica:

Wanda estava no jardim, deitada na rede, contou-me a ler um livro em que uma mulher lia no jardim, deitada na rede, sentindo perto os passos de uma criada preta trabalhando. Levantou os olhos do livro e sorriu porque também no seu jardim estava uma criada preta trabalhando. (GC, 121-122)

A violação audaciosa da fronteira entre a narrativa primária (história da leitora) e a narrativa secundária (história que esta lê), é ilustrada pela história de Wanda que lê uma história cujas personagens reflectem a sua e a da sua criada negra, desencadeando a sobreposição entre as duas narrativas e lançando um suspense intenso sobre a influência do

⁸⁷² Considere-se a metalepse narrativa, tal como é formulada por John Pier, a partir da definição de Genette: “La métalepse narrative est une “intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans un univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétique, etc.), ou inversement” [Gérard Genette, “Voix”, in *Figures III, op. cit.*, p. 244.] et le trouble qu’elle introduit (...) dans la ligne de démarcation entre le monde qu’on raconte et celui où on raconte provoque, plus généralement une “transgression délibérée du seuil d’enchâssement” [Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*. Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 58.] (...) Plus qu’un procédé narratif parmi d’autres, la métalepse, selon les uns, mine la séparation entre narration et histoire, ou elle marque une interférence entre histoire et discours, voire une subversion de cette distinction, tandis que pour d’autres elle représente une violation des frontières ontologiques, une violation de la hiérarchie des niveaux narratifs (...) et finalement un effet perturbateur sur le tissu du récit (...) et sur la distinction même entre fiction et réalité.” John Pier, “Métalepse et hiérarchies narratives”, in *Métalepses : Entorses au pacte de la représentation*. Sous la direction de John Pier et Jean Marie Schaeffer. Paris, Éditions de l’École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2005, p. 247-248.

⁸⁷³ Cf. Gérard Genette, “Voix”, in *Figures III, op. cit.*, p. 244.

desfecho da narrativa secundária sobre a narrativa primária, o que conduz a uma confusão real (provocada no leitor) entre níveis ontológicos distintos.

O presente uso da metalepse lembra a história de Julio Cortázar intitulada “Continuidad de los Parques”, na qual um homem que lê um romance se torna vítima de um assassinio cometido no seio desse romance. Este exemplo escolhido por Genette⁸⁷⁴ ilustra o que o teórico considera uma metalepse inversa da figura narrativa denominada *metalepse do autor*⁸⁷⁵.

A relação mantida entre o enredo do livro lido no jardim e o destino da personagem de *Os Guarda-Chuvas Cintilantes* que o lê, converge simultaneamente para a conjunção (exemplificada na similitude circunstancial) e para a disjunção (exemplificada no desenlace distinto), encontrando-se ao serviço da radicalização de uma mensagem “pedagógica” que consiste em tornar certas classes sociais conscientes da desigualdade e da injustiça que infligem aos seus iguais:

No livro, a mulher balançava na rede, com um vestido cor-de-rosa, e a criada fitava-a de longe, com ódio, por entre as flores. Aquela não iria ser uma manhã qualquer, mas o momento de um afrontamento entre as duas, suspeitou virando a página. Uma tensão que vinha de longe, oculta e iria rebentar daí a pouco. Num ajuste de contas que era também entre duas classes e dois mundos. (GC, 122)

Mas não sabia discutir e parou, no meio do caminho, com a tesoura na mão. Assim Dorita discutira com ela, pensou Wanda largando o livro. (GC, 123)

Lucien Dällenbach considera transformadora esta modalidade de “mise en abyme”⁸⁷⁶: “À chaque fois, l’œuvre inscrite apparaît donc qualitativement en deçà ou au-delà du livre que nous lisons : elle implique un dépassement réalisé ou en voie de réalisation.”⁸⁷⁷ A utilização do dispositivo de “mise en abyme”, permite que Wanda se torne leitora da sua própria história e, o que este processo suscita de inquietante no leitor de *Os Guarda-Chuvas Cintilantes*, decorre do que é sugerido por Jorge Luís Borges, no seu artigo “Magie partielle dans le *Quichotte*”: “(...) si les personnages d’une fiction peuvent être lecteurs ou

⁸⁷⁴ Julio Cortázar, “Continuidad de los Parques”, in *Final del Juego*. [Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1969.] Cit. por Gérard Genette, *Ibidem*, p. 244.

⁸⁷⁵ “La *metalepse de l’auteur* [...] consiste à feindre que le poète « opère lui-même les effets qu’il chante », comme lorsqu’on dit que Virgile « fait mourir » Didon au chant IV de *l’Énéide*, ou lorsque Diderot, d’une manière plus équivoque, écrit dans *Jacques le fataliste* : “Qu’est-ce qui m’empêcherait de *marier* le Maître et de le *faire cocu* ?.” *Ibidem*, p. 244.

⁸⁷⁶ Cf. Lucien Dällenbach, *Le Livre et ses miroirs dans l’œuvre romanesque de Michel Butor*, *op.cit.*, p. 68.

⁸⁷⁷ *Ibidem*, p. 71.

spectateurs, nous, leurs lecteurs ou spectateurs, pouvons être des personnages fictifs”⁸⁷⁸, frase bem dada a conhecer por Genette, no seu já referido estudo dedicado à Metalepse⁸⁷⁹.

Segundo Dorrit Cohn, Genette faz algo de muito ousado e arriscado, ou seja, identifica o efeito inquietante, o sentimento de vertigem que a metalepse produz no leitor com aquele provocado pelo dispositivo de “mise en abyme”⁸⁸⁰. E sublinha que ambos os procedimentos partilham dois traços em comum. O primeiro, bem evidente, é a necessidade de dois níveis narrativos numa história, para que ambos possam existir; o segundo é a desordem, espécie de angústia ou vertigem que estas figuras despoletam no leitor. Como aliás se espera de qualquer abismo digno desse nome: “Elles affirment fictionnellement un état troublant – état qui serait moins troublant s’il ne correspondait pas à des profondes inquiétudes humaines.”⁸⁸¹

É este sentimento *troublant*, manifestado por Wanda, que é contagiado aos leitores destas narrativas ficcionais. A permeabilidade entre a história de Wanda (pseudo-realidade) e aquela que é lida por esta (ficção), dada à violência da última, deixa o leitor num suspense, numa expectativa angustiante relativamente ao destino da personagem da narrativa primária, Wanda. O facto de todos os níveis narrativos finalizarem de forma diametralmente oposta restabelece a respectiva diferença ontológica:

Wanda ouve de repente atrás de si os passos e volta-se gritando, no instante em que no livro a criada preta crava a tesoura no peito da mulher, grita atirando o livro e levantando-se, olha sem ver, esgazeada, para a criada preta que desdobra triunfalmente diante dela uma mancha clara:

“Olha só seu vestido, dona, diz sacudindo-o e rasgando um sorriso bom em toda a cara: Pelejei, pelejei, e acabei tirando ela. A danada dessa nódoa que não saía nunca.” (GC, 128)

Esta história do *Diário* de Teolinda Gersão, transforma o pacto ficcional a que S. T. Coleridge chamou “willing suspension of disbelief”⁸⁸², num pacto de credulidade que leva a leitora a ler a ficção como real. Completamente imersa na sua leitura, Wanda não só acredita na realidade das personagens fictivas, como confunde o seu universo “real” com o ficcional.

⁸⁷⁸ Jorge Luís Borges, *Œuvres Complètes*. Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1993, t. I, p. 709.

⁸⁷⁹ Gérard Genette, “Voix”, in *Figures III*, op. cit., p. 245.

⁸⁸⁰ Cf. Dorrit Cohn, “Métalepses et mise en abyme”, in *Métalepses : Entorses au pacte de la représentation*, op. cit., p. 126.

⁸⁸¹ *Ibidem*, p.129.

⁸⁸² Cf. Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literária*. Oxford, Oxford University Press, imp. 1967.

Mesmo o leitor, profundamente imerso e em comunhão com o universo ficcional, baseia a sua “entente tacite” no reconhecimento da artificialidade das suas personagens. No entanto, a leitura de Wanda representa a ausência potencial dessa duplicidade que, por conseguinte, lança a leitora numa zona de angústia e terror.

O que o texto de Teolinda Gersão sugere, em “mise en abyme”, através da acção, do poder, exercido pelo livro na consciência de Wanda, é a força da literatura na vida dos leitores. Se uma ficção de segundo grau (a do livro de Wanda), pode determinar a ficção de primeiro grau (a de Wanda), esta também poderá determinar a realidade, o mundo em que vivemos, através da sua leitura que condiciona a vida daquele que a lê, como o sugeria Borges. A experiência de leitura de Wanda, mostra em “mise en abyme” ao leitor de *Guarda-Chuvas Cintilantes*, a importância do seu papel de construtor de sentidos do universo fictivo, na medida da sua capacidade de adesão a esse mesmo universo, sugerido pelo escritor e pela consequente influência na sua vida real:

Você é culpado, diz Wanda. Você e os seus amigos, e os livros estúpidos que vocês me passam, e essa ideia de que as coisas podem ser de outro modo. Antes, havia uma certa inocência. Um modo abstracto, em que os outros eram apenas genericamente “os outros”, sem existência real. Mas se começarem a existir eu enlouqueço. Como aceitar então, logicamente, a minha vida – entrarei em desespero e começarei a deitar pela janela a minha vida, tomem, tomem, tomem, às mãos cheias, as minhas roupas, as minhas jóias [...] Vocês podem ter razão mas eu não quero saber nem tomar consciência. Quero recuperar a minha paz, deitar-me ao sol na beira da piscina, sem pensar em nada. [...]

Experimente ficar em paz, na beira da piscina, desafiou ela. Vai ver o que acontece à sua “paz”.

Porque o livro tinha razão. Essa “paz” tinha de ser destruída – pela consciência, ou, se a consciência cobardemente fugisse, pela força. (GC, 129)

Segundo o livro, a experiência de leitura jamais será uma experiência confortável, mas algo que não só obriga o leitor a um papel activo de organização e interpretação do material literário, como também, confrontando-o com outros universos (com os outros), o obriga a questionar o seu (a sua conduta).

A escritora esclarece o leitor, a propósito da função do livro, destruir a “paz”, no entanto, esta destruição só será cumprida através da tomada de consciência do leitor. O sentido dado ao livro, através do despertar da consciência de Wanda, contribui para a mudança de sentido da sua vida e do seu mundo “real”.

Se através da problematização da escrita e dos seus possíveis sentidos, a escritora edifica/metaforiza/indaga sentidos possíveis para a sua vida, ao sugerir ao leitor uma construção de sentido daquilo que lhe dá a ler, o que implica uma leitura “engagée”, (construtiva interpretativa, doadora de sentido,) implica-o de um modo intelectual, criador e mesmo afectivo, numa prática humana bem real e que reflecte os seus esforços diários para “dar sentido” à experiência vivida.

Através das suas múltiplas situações insólitas justapostas, o livro contribui para uma visão crítica do leitor que é levado a tomar consciência do universo que o cerca, na medida em que aprende a vê-lo através do “estranhamento” provocado por uma “simultaneidade” de pontos de vista. A quebra de uma excessiva identificação e admiração perante o universo literário, característica de uma atitude predominantemente passiva, leva o leitor a tomar uma posição. É assim reconhecida uma dimensão social à escrita, à arte que lembra a função brechtiana de despertar as consciências.

1.1.5. *O Diário*

Escrita em “mise en abyme” é a da escritora que, no seio do seu diário, questiona os conteúdos e as regras, o cânone deste género. O diário surge como formato ideal para mostrar uma escrita transformada em temática. A tematização da escrita, confirma um traço característico do diário, apontado por Jean Rousset: “le journal est un texte qui parle de lui-même, se regarde et se questionne, se constitue souvent en journal du journal.”⁸⁸³ E que, segundo Gérard Genette, é sintoma de uma certa literatura moderna:

“Je tiens un journal pour savoir si je dois tenir un journal – c’est-à-dire si je puis en faire un antijournal. Modulation toute singulière de cette question caractéristique d’une certaine littérature moderne (Flaubert, Proust, Kafka), qu’il n’a cesse, anxieusement, d’interroger “j’écris pour savoir si je puis, si je dois écrire.”⁸⁸⁴

Teolinda Gersão encontra, nesse novo diário por si inventado – o diário ficcional – uma forma de expressão estilhaçada, em sintonia com a desconstrução dos pilares do diário tradicional, o “Eu” e o tempo. O “Eu” que escreve este diário não forma uma unidade sendo desconstruído numa pluralidade de perspectivas; e o seu tempo não obedece à continuidade

⁸⁸³ Jean Rousset, *Le Lecteur intime : De Balzac au Journal*. Librairie José Corti, Paris, 1986, p. 155.

⁸⁸⁴ Gérard Genette, “Le journal, l’antijournal”, in *Poétique*. N° 47: *Hommage à Roland Barthes*, septembre 1981, p. 322.

da sucessão dos dias e meses do calendário – anda para diante, anda para trás, há um dia que segue a outro que passou há muito mais tempo – sendo assim impossibilitado de ser representado, sendo reconstituído/reconstruído num tempo arbitrário: *Os diários assentavam no equívoco de que o eu, o real e o tempo existiam e eram definíveis e fixáveis – mas a verdade era outra, para quem tivesse olhos suficientemente corrosivos para vê-la* (GC, 33).

A autora deste texto, dotada de olhos *suficientemente corrosivos*, vai escrever um diário consciente da dimensão ficcional do Eu, do Tempo e do próprio Real. A escritora do *Diário* de Teolinda suspeita do domínio do princípio de instabilidade, apontado por Genette: “Comme l’existence est un écoulement d’années, d’heures, d’instant, le moi est une succession d’états instables où [...] rien n’est constant que l’instabilité même [...] L’existence au contraire ne s’éprouve que dans la fuite, dans ce que Montaigne nommait le *passage*.”⁸⁸⁵ Esta é a intuição subjacente ao diário ficcional de Teolinda Gersão, como tal, a ficcionalidade da escrita reside precisamente na sua intenção de fixar o Eu, o Tempo e o próprio Real. Sob uma égide paradoxal e apesar de denunciar a impossibilidade de apreensão do Eu, do Tempo e do Real – desconstruindo assim os pilares do diário – este diário tende para a utopia de os fixar. Esta tensão/tentação da apreensão do Eu e do Tempo constituir-se-á como o grande motor da escrita observada em detalhe no ponto 1.3. “*Os Guarda-Chuvas Cintilantes: Um jogo dada?*”⁸⁸⁶, onde se analisam as razões que contribuem para a sua emergência.

Maurice Blanchot inicia o capítulo dedicado à escrita diarística, intitulado “Le journal intime et le récit” da sua obra *Le Livre à venir*, com a seguinte frase:

“Le journal intime qui paraît si dégagé des formes, si docile aux mouvements de la vie et capable de toutes les libertés, puisque pensées, rêves, fictions, commentaires de soi-même, événements importants, insignifiants, tout y convient, dans l’ordre et le désordre qu’on veut, est soumis à une clause d’apparence légère, mais redoutable : il doit respecter le calendrier”⁸⁸⁷.

Da liberdade do diário, sublinhada por Blanchot, aproveita-se a Autora de *Os Guarda-Chuvas Cintilantes*⁸⁸⁸, não só para problematizar géneros (o próprio diário,

⁸⁸⁵ Gérard Genette, “Complexe de Narcisse”, in *Figures*. Paris, Éditions du Seuil, 1966, p. 26.

⁸⁸⁶ Cf. p. 521.

⁸⁸⁷ Maurice Blanchot, “Le journal intime et le récit”, in *Le Livre à venir*. Paris, Gallimard, 1959, p. 224.

⁸⁸⁸ Jorge Vaz de Carvalho sublinha a liberdade assumida no *Diário* de Teolinda Gersão salientando o seu carácter ficcional: “este, que é ficção de um diário, mais ainda concorda com o desejo de liberdade, na arte e no artifício dos critérios aleatórios e arbitrários de selecção, manipulação e organização. Pelos quais é criado um

autobiografia, biografia, história, etc.) ficção e “real”, como para nele justapor sonhos (*Domingo, um* (GC, 7), *Quinta, vinte e dois* (GC, 42) *Sábado, vinte e oito* (GC, 42)) histórias/ ficções (*Domingo, dois: a história de Elza* (GC, 15), *Sexta, nove: a história de Cristiana* (GC, 20), *Quarta, vinte: a história do homem que falava* (GC, 31), *Quinta, nove: História de Neusa* (GC, 43), *Quarta, dois: História do quotidiano* (GC, 49), *Sexta, quatro: história curiosa, acontecida num país nórdico* (GC, 74), *Terça, doze: História do quotidiano* (GC, 86), *Segunda, trinta: Histórias negras* (GC, 86) e *a árvore dos sonhos* (GC, 87), *Domingo, quatro: Histórias cor-de-rosa* (GC, 88)) e os comentários reflexivos sobre o sujeito que escreve sob a interferência do quotidiano na sua dimensão trivial e profunda⁸⁸⁹. No entanto, a inovação do diário de Teolinda Gersão – que o torna atípico e ficcional – reside nessa subversão do género que se exprime pela falta de respeito pelo calendário, pela destruição da sequência provável dos dias e na invenção de uma outra arbitrária que regista, por exemplo, *Domingo, um.* (GC, 7), seguido de *Sábado, três.* (GC, 8) e de *Segunda, catorze.* (GC, 9). As indicações do registo do tempo, trocadas, funcionam como signos vazios. A propósito do romance *O Cavalo de Sol*, Teolinda Gersão afirma a importância fundamental que a dimensão temporal assume nos seus romances, revelando-se como uma das razões que dinamiza o processo de escrita e a emergência do romance:

T.G. – “O romance é uma procura de captar o tempo, o «tempo perdido», como diria Proust, o tempo imaginado, o tempo desejado... Há toda a espécie de tempo no romance. Há o tempo do sonho, do desejo, do real, do passado, do futuro, se quisermos. (...) Por outro lado, jogando com essas perspectivas, contrapondo-as, ou sobrepondo-as, o romance ganha uma dimensão e uma densidade muito diferente do que se fosse linear. Aliás, nós todos sabemos que o tempo psicológico é tudo menos linear.”⁸⁹⁰

Desordenando o calendário no seu *Diário*, a escritora propõe que o tempo seja olhado simultaneamente em todas as direcções, tal qual este é frequentemente evocado ao nível do pensamento. Como Isabel Allegro de Magalhães analisou detalhadamente, na sua tese de Doutoramento, intitulada *O Tempo das Mulheres* e, na colectânea de ensaios *O Sexo dos Textos*, o tempo, na obra de várias escritoras portuguesas contemporâneas, nunca é vivido “unidireccionalmente”. Na construção das presentes obras verifica-se a ruptura com uma

novo grau de realidade, na incansável tomada de conhecimento do mundo e do eu.” Jorge Vaz de Carvalho, “Um encontro através das palavras”, in *Mea Libra*. Nº 10, Julho 2002, p. 46.

⁸⁸⁹ Cf. III Parte § 2.1 e 2.2.

⁸⁹⁰ Entrevista de Carlos Vaz Marques, *op. cit.*, p. 16.

dimensão temporal “linear”, entendida como simples sucessão de “agoras”, tal como foi denunciada pela ensaísta. Na estrutura de *Casas Pardas* e d’*Os Guarda-Chuvas Cintilantes*, constata-se uma ruptura com a linearidade do tempo, a favor de uma circularidade ou “de um contínuo ziguezague entre diferentes momentos, passados, presentes e futuros”⁸⁹¹. Isabel Allegro salienta ainda, n’*O Sexo dos Textos*, que a “ruptura subterrânea com o símbolo do calendário e também com o do tempo da realidade social [...] significa uma ruptura com a ordem simbólica dominante.”⁸⁹² E a Autora considera que esta forma de escrever o tempo é uma característica marcante da prosa feminina contemporânea.⁸⁹³

Ao escrever um *Diário* anacrónico, Teolinda Gersão exemplifica o que Maria Graciete Besse considerou ser uma das características da obra desta escritora, a recusa de um tempo linear e das suas consequências: “c’est à dire, le refus de la logique et de l’ontologie comme expression de la loi du père.”⁸⁹⁴ A lei do pai pode ser entrevista no género determinado pelo cânone literário, ao qual *Os Guarda-Chuvas Cintilantes* escapa. Esta obra, constrói-se como o *diário* de um tempo anacrónico que, de acordo com a voz (masculina) do crítico que o critica do seu interior – encarnando o cânone, a lei (patriarcal) por sua vez criticada pela escritora – estilhaça o tempo linear e os géneros, erigindo-se como uma obra que se auto-exclui declaradamente, numa margem que foge a todas as categorias da ficção:

Não é um diário, disse o crítico, porque não é um registo do que sucedeu em cada dia. Carecendo portanto da característica determinante de um género ou subgénero em que uma obra pretende situar-se, a referida obra está à partida excluída da forma específica em que declara incluir-se. Dixi. (GC, 20)

Assumindo uma tendência irónica auto-reflexiva (através das considerações sobre o tempo, cronologia e género literário, no seio do *Diário*), o texto reflecte-se a si mesmo “explicando” aos leitores que eventualmente não o tivessem notado, que não se trata de facto

⁸⁹¹ Isabel Allegro de Magalhães. *O Sexo dos Textos e Outras Leituras*. Lisboa, Caminho, 1995, p. 39.

⁸⁹² *Ibidem*, p. 43.

⁸⁹³ “É que, se a tendência para «descronologizar» a narrativa parece ser hoje geral em homens e mulheres, é seguramente na prosa feminina que ela surge com mais nitidez. As relações que as mulheres criam e vivem na escrita são sobretudo relações sistémicas *acrónicas* [...] Como testemunhos disto temos, em [...] Maria Velho da Costa, os saltos de planos narrativos, entre espaços, tempos e personagens diferentes, que surgem não como saltos aleatórios, mas antes metafóricos, no eixo paradigmático do tempo, vindos de uma unidade funda de todas as coisas; a utilização de modos verbais como o infinitivo e o condicional, em Teolinda Gersão, que se tornam espelho de um tempo suspenso numa espécie de nebulosidade fora do tempo.” *Ibidem*, p. 43-44.

⁸⁹⁴ Maria Graciete Besse, “Les «Parleuses» d’identité : L’écriture des femmes portugaises entre rupture et avènement”, in *Regards sur deux fins de siècle (XIX^e – XX^e)*. Colloque franco-portugais, Talence 27-28 mai 1994, Textes réunis par Marie-Hélène Piwnik, Bordeaux, Maison des Pays Ibériques, 1996, p. 200.

de um diário, não só por não cumprir a condição do calendário, apontada por Blanchot (“Le journal intime (...) est soumis à une clause d’apparence légère, mais redoutable : il doit respecter le calendrier.”⁸⁹⁵), inventando um tempo “desordenado”, mas por não cumprir a regularidade, condição *sine qua non* deste gênero, problematizada por Roland Barthes e Gérard Genette. No artigo “Délibération”, publicado em Novembro de 1979, na revista *Tel Quel*⁸⁹⁶, Barthes coloca a questão da frequência de escrita como critério de validação do diário, de forma a distingui-lo de um mero caderno de notas⁸⁹⁷. Durante quanto tempo é permitida a interrupção da prática diarística podendo esta continuar a ser considerada como tal? Genette reformula a questão de Barthes: “Je tiens mon journal quand ça me plaît c’est à dire, pour être précis, de temps en temps. Cela s’appelle-t-il *tenir un journal*?”⁸⁹⁸ E dá-lhe duas respostas, uma primeira, de sentido restrito: “Au sens strict, ou du moins étymologique, évidemment non, à moins que le rythme d’intermittence ne soit précisément journalier – ce qui n’est manifestement pas le cas ici – : tenir son journal, c’est noter chaque jour ce que l’on a vécu et pensé.”⁸⁹⁹; e, outra mais abrangente, que não determina nenhuma restrição associada a uma frequência ótima ou mínima de escrita para que um diário possa ser considerado como tal: “Posons donc que la pratique diariste est *par définition* intermittente, et que nul ne peut sans cuistrerie en déterminer la fréquence optimale, ni même minimale.”⁹⁰⁰

Ora, tal abordagem da definição de diário contraria por completo aquela que Teolinda Gersão coloca ironicamente na boca do seu crítico permitindo, segundo este critério, aceitar a justeza de tal gênero à obra em questão.

• Miscigenação de gêneros

A flexibilidade do diário não só é favorável à auto-reflexividade do(s) gênero(s), como à sua miscigenação, ao permitir, neste caso, o relato de uma série de episódios do quotidiano,

⁸⁹⁵ Maurice Blanchot, “Le journal intime et le récit”, in *op. cit.*, p. 224.

⁸⁹⁶ Roland Barthes, “Délibération”, in *Tel Quel*. N° 82, Hiver 1979, p. 8.

⁸⁹⁷ Etimologicamente, *diário* significa escrita retomada dia após dia. Pela frequência de produção e por ser, em princípio, o registro de ocorrências desse dia assemelha-se ao jornal. Participa do mesmo carácter de escrita imediata e, em algumas línguas, ambos são designados por palavras homónimas. Por exemplo, em francês, “le journal” e, em italiano, “il giornale.”

⁸⁹⁸ Gérard Genette, “Le journal, l’antijournal”, in *op. cit.*, p. 316.

⁸⁹⁹ *Ibidem*, p. 316.

⁹⁰⁰ *Ibidem*, p. 317.

sonhos e histórias completas que variam com pedaços de prosa solta. Histórias trabalhadas e concluídas numa circularidade perfeita, encontram-se prontas a serem lidas como narrativas autónomas e independentes. De tal facto, fará prova a história contada no fragmento *Sexta, quatro* (GC, 74-79) que, anos mais tarde, será integrada na colectânea *A Mulher que Prendeu a Chuva e Outras Histórias*, com o título “Um casaco de raposa vermelha”⁹⁰¹. Esta escrita descontínua de extensão muito desigual, não sistemática, assume uma diversidade de registos em que a objectividade se funde com a fabulação e o racional se conjuga com vivências de natureza onírica e imaginativa.

Apesar do carácter ficcional do *Diário* de Teolinda Gersão desconstruir os pilares deste género narrativo (ao problematizar o eu, o tempo e o real), não deixa de assumir traços que lhe são imanentes e que justificam a escolha desta forma de expressão, face aos conteúdos tratados. O facto de o diário dispensar uma diegese deixa muito espaço para a abundância de enunciados reflexivos sobre si mesmo e diversos géneros, nomeadamente, a história, pequena narrativa: *As histórias como ondas, vêm, vão, desmancham-se, recompõem-se, recomeçam, continuam, continuam sempre. Esquecia-as e elas voltavam outra vez, ou eram talvez outras, diferentes, parecidas. Ou tudo era talvez sempre a mesma onda batendo, infinitamente repetida e desdobrada.* (GC, 89); o romance: *e se ela não cedesse à tentação e não atasse o fio seria talvez o universo, a possibilidade de todos os romances, excluindo a realidade de nenhum*⁹⁰²(GC, 90); e outros ainda que contemplam as propriedades da narratividade, mas que nem sempre se inscrevem no campo da ficcionalidade, a autobiografia e a biografia. Subvertendo de novo o cânone, as autobiografias e biografias inventadas pela escritora do diário, não só se reflectem em “mise en abyme”, já que a biografia (GC, 102) contém, concentrada, a mesma mensagem da autobiografia (GC, 98-102), como adoptam um carácter ficcional e poético, uma vez que a autobiografia mais não é do que:

*uma forma alargada de outra biografia anterior, incisiva e breve e em forma de poema, que dizia simplesmente:
Não sou de nenhum lugar.
O meu país é o vento
E os caminhos do mar.* (GC, 102)

⁹⁰¹ Teolinda Gersão, “Um casaco de raposa vermelha”, in *A Mulher que Prendeu a Chuva e Outras Histórias*. Lisboa, Sudoeste Editora, 2007, p. 117-123.

⁹⁰² Aqui a escritora joga ainda com a polissemia da palavra romance.

Se, por um lado, estes fragmentos evocam as notas de diário que muitas vezes servem para a redacção posterior de biografias ou autobiografias de pessoas públicas, eles procedem, sobretudo, a uma desconstrução lúdica, irónica destes géneros ao adoptarem a narração na primeira pessoa, para biografia (como se verifica no poema citado) e, na terceira, para a autobiografia:

E se reincidisse em autobiografias teria de quebrá-las pelo meio, e encontrar algures um compromisso.

Por exemplo assim:

Atravessava as épocas, as cidades, os mares, os continentes, montada numa flecha de ouro, numa vassoura de prata, numa pena de gaivota [...] descia quando queria do céu em pára-quadras, suspensa de um guarda-chuva cintilante⁹⁰³, falava todas as línguas, também a dos monstros, dos répteis, das baleias, atravessava o bem e o mal, circulava livremente através dos sentidos do real e do vento (GC, 103)

Assim, é sublinhado o carácter arbitrário da clausura da escrita em múltiplos géneros, detectando-se a preocupação recorrente deste diário em denunciar a multiplicidade de ficções, a ausência de coincidência entre os universos de papel e o universo “real”, assim como o carácter arbitrário destas duas ordens de realidade e os respectivos sentidos susceptíveis de serem desconstruídos ou substituídos. As múltiplas ficções e os diferentes géneros são comparados à arbitrariedade da organização do universo, que é apenas uma entre múltiplas possíveis. Ao apontar a multiplicidade, procede-se a uma prática da desconstrução que exclui a necessidade de uma ordem única de carácter falogocêntrico: *muni-me de paciência e desmontei o universo. Desviei todas as coisas do seu carácter, arranquei todas ao seu curso ou ao seu uso, para construir novas hipóteses. (GC, 99)*

As práticas textuais de Teolinda Gersão e Maria Velho da Costa escapam por completo aos sistemas de regras explícitos que procedem à classificação em género⁹⁰⁴. Estas obras literárias de perfil experimental ensaiam no mesmo livro a miscigenação de géneros e confessam tal intenção nas respectivas ficções inserindo-se, assim, no projecto de literário

⁹⁰³ Como já foi assinalado na 1.^a parte, a propósito de *A Árvore das Palavras* e, na 2.^a, a propósito de *A Casa da Cabeça de Cavalo*, o arquétipo da feiticeira integra o universo ficcional de Teolinda Gersão. Neste fragmento do *Diário*, emerge a figura de uma feiticeira-escritora que monta canetas de ouro, prata e penas; e que evoca ainda uma outra do universo infantil contemporâneo, Mary Poppins, protagonista do filme de Robert Stenvenson (1964).

⁹⁰⁴ O que, em si, não encerra uma grande originalidade face à tese, divulgada desde o Romantismo, segundo a qual, a problemática dos géneros só se manifestaria como pertinente no que diz respeito a certos domínios literários clássicos.

anunciado por Blanchot: “Le fait que les formes, les genres, n’ont plus de signification véritable [...] indique ce travail profond de la littérature qui cherche à s’affirmer dans son essence, en ruinant les distinctions et les limites.”⁹⁰⁵ Seguem-se algumas ocorrências de miscigenação de gêneros, nas obras de Maria Velho da Costa.

Da poesia na prosa. Um dos maiores elogios a *Maina Mendes* é o prefácio de Eduardo Lourenço à 2.^a edição desta obra, no qual o filósofo considera o romance através dos seus “poderes encantatórios pouco comuns”⁹⁰⁶, como a aventura poética mais inovadora das últimas décadas na literatura portuguesa o que muito deve ter agradado a Autora, por coincidir com uma das suas intenções mais profundas, conforme o afirma na “Nota de leitura” – Prefácio à segunda edição de *Ensino Primário e Ideologia*:

M.V.C. – “a percepção discursiva da realidade não me é a via mais natural. E o meu modo preferencial de comunicar por escrito não é a explicitação. Gostaria de ser poeta, creio, e desejo seguir sendo apenas escritora e curiosa em todas as demais coisas como é próprio do ofício.”⁹⁰⁷

Em *Maina Mendes*, verifica-se que a *palavra perfeita* é a poética⁹⁰⁸ e metafórica, à qual Maina tem acesso mesmo durante o seu período de mudez – “areal verde, praia velha, mar de mim.” (MM, 43)

O que pode surpreender e encantar o leitor em *Casas Pardas*, é precisamente a oscilação constante entre as funções referenciais e poéticas da linguagem. Maria Velho da Costa escolhe a prosa, no entanto, o discurso poético é omnipresente⁹⁰⁹. Notem-se os textos que se tecem como pequenos poemas em prosa, os “prosoemas”, como os identificou Casimiro de Brito⁹¹⁰. Mesmo se a intriga não desaparece, desempenha um papel secundário na economia do texto apresentando-se, a maior parte das vezes, como um pretexto para o acto de escrita. Nesta perspectiva, a obra romanesca abre as vias do lirismo pois o texto, liberto das preocupações “realistas”, apresenta-se como um verdadeiro “prosoema”: *ao princípio era a esfera opaca e quente e mole.* (CP, 93)

⁹⁰⁵ Maurice Blanchot, *L’Espace littéraire*. Paris, Gallimard, 1973, p. 229

⁹⁰⁶ Eduardo Lourenço, Prefácio de *Maina Mendes*. (1.^a edição 1977), Lisboa, Publicações Dom Quixote, 4.^a ed., 2001, p. 15.

⁹⁰⁷ Maria Velho da Costa, “Nota de leitura” – Prefácio à segunda edição de *Ensino Primário e Ideologia* (Ed. Seara Nova 1975), in *Cravo*, (1.^a edição 1976), *op. cit.*, p. 105.

⁹⁰⁸ Para além da integração da palavra poética no tecido textual romanesco, Maria Velho da Costa dedica um título da sua obra, *Da Rosa Fixa* (1978) exclusivamente à prosa poética.

⁹⁰⁹ Do interesse de Maria Velho da Costa pela poesia, testemunham a maior parte das suas epígrafes colhidas em textos poéticos. Cf. Arnaldo Saraiva, *op. cit.*, p. 121.

⁹¹⁰ Casimiro de Brito, *Prática da Escrita em Tempo de Revolução*. Lisboa, Caminho, 1977, p. 108.

Considerando que a poesia desempenha um papel fundamental na descontinuidade do discurso, contrariamente à prosa que se desenvolve numa linearidade da língua, o carácter fragmentário e descontínuo desta escrita também se aproxima do discurso poético. A falta de transparência criada a nível semântico, a ilegibilidade e a dificuldade de inteligibilidade voluntária, *não dar-lhes armas, nomes, nada de legível (CP, 87)*, a meio caminho da compreensão, é tendência do discurso poético. Pois, é nesta esfera que a poesia se pretende situar e o discurso de Maria Velho da Costa tem frequentemente implícita uma intenção poética.

Do teatro no romance. Em *Casas Pardas*, o capítulo “A Terça Casa”, que divide claramente a primeira e a segunda metades do romance, permitindo o encontro das três principais personagens femininas (Elisa, Elvira e Mary), é frequentemente referido como exemplo de integração do género dramático no seio do romance. O teatro (contrariamente à poesia) tem uma afinidade com a narrativa, que lhe advém das personagens em comum. A presença do género dramático em *Casas Pardas*, não se limita a inspirar o tom de alguns monólogos ou de certas sequências narrativas, consistindo na inserção de uma verdadeira peça de teatro com o “paratexto” que lhe é específico: as didascálias. Estas, sublinham a voz da Autora nas suas intenções relativamente à encenação, marcando assim a sua intervenção numa representação virtual da peça. A lista de personagens, as indicações descritivas dos espaços onde se desenrolam os três actos, incluindo um plano de disposição em cena, à mesa (*CP, 258*) das mesmas, assim como os gestos, entoação e expressão que estas devem adoptar, integram o conteúdo destas didascálias.

Já em *Maina Mendes* se assiste à presença evidente de monólogos dramatizados ou de sequências narrativas teatralizadas, na oitava e décima subdivisões da primeira parte deste romance. Assim, os diálogos fundamentais entre Maina e Hortelinda (*MM, 82-85; 95-97*) assumem uma forma dramática, através da qual o leitor acede a um conhecimento mais aprofundado de cada uma destas personagens. O vocabulário vernáculo e popular que dinamiza os diálogos é reminescente da dramaturgia vicentina, explicitamente evocada através da epígrafe que antecede a penúltima subdivisão da segunda parte: “Donde vindes, filha/branca e colorida?/ De lá venho, madre, de ribas de um alto:/ Achei meus amores num rosal granado./ Granada, enha filha? Gil Vicente. *Auto da Lusitânia*” (*MM, 209*). Em *Casas*

Pardas, a intertextualidade com Gil Vicente encontra-se explícita no próprio título e na epígrafe do início do romance que o esclarece como tendo sido tomado do dramaturgo: “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/ Gil Vicente – *Auto da Lusitânia*.” (CP, 59) Note-se uma predileção da Autora pelo *Auto da Lusitânia*, peça do dramaturgo da qual são extraídas as duas epígrafes presentes nos dois romances. Tanto num livro, como no outro, não existe qualquer precisão relativamente à localização da epígrafe no texto do qual é extraída. O que aliás não poderia ocorrer de outro modo pois, como o demonstra Ana Cláudia Coutinho na sua dissertação de mestrado⁹¹¹, de facto, a epígrafe que abre *Casas Pardas* não consta do *Auto da Lusitânia*, mas da *Exortação da Guerra*, como se pode verificar na compilação das obras de Gil Vicente, da responsabilidade de José Camões. Essa epígrafe é um extracto da única intervenção de Pantasilea (rainha das amazonas), em *Exortação da Guerra*⁹¹². Sendo assim, a epígrafe assumida com o seu sentido inspirador, nada tem que a aproxime de uma citação académica, prática insólita e recorrente em *Casas Pardas*, mas revela-se como pretexto de devaneio ou de puro jogo da Autora que, apesar de respeitar a autoria da epígrafe, aldraba a sua origem. Em *Maina Mendes*, obra “mais séria”, que brinca menos com a cultura geral do leitor, verifica-se um respeito pelas fontes coincidindo, de facto, a epígrafe do décimo primeiro capítulo da segunda parte com um extracto de uma cantiga, na voz da mãe de Lediça no *Auto da Lusitânia*⁹¹³. Salienta-se, sobretudo no romance *Casas Pardas*, a intertextualidade com o paradigma dramático representado pela evocação de Gil Vicente⁹¹⁴, mas também de Shakespeare e das tragédias gregas⁹¹⁵.

⁹¹¹ “Sem que o leitor se aperceba, a Autora coloca o romance sob a égide de duas epígrafes, complementares entre si: a primeira é o excerto do texto, i.e., a voz de Pantasilea que incita os portugueses a viver em «casas pardas», as únicas tipicamente portuguesas; a segunda é, por assim dizer, o título que, sintomaticamente, alude aos primórdios da identidade nacional portuguesa.” Ana Cláudia Marques Coutinho. *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 [Orientadora: Professora Doutora Paula Morão], 2005, p. 28.

⁹¹² Gil Vicente, *As Obras de Gil Vicente*. Direcção científica de José Camões, Vol. I, Centro de Estudos de Teatro – Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa, 2002, p. 674.

⁹¹³ Gil Vicente, *As Obras de Gil Vicente*. Vol. II, *op. cit.*, p. 390.

⁹¹⁴ Nomes vicentinos, como Maria Parda e Mofina Mendes, encontram o seu eco nos títulos, *Maina Mendes* e *Casas Pardas*, enquanto os trechos intitulados “Monólogo da Vaqueiro” (CP, 98-99) e “Monólogo da Mofina” (CP, 158-161) reescrevem, ironicamente, os títulos *Monólogo do Vaqueiro* e *Auto de Mofina Mendes*.

⁹¹⁵ Cf. II Parte § 3.1 e 3.2.

Um espaço teatral configurado pelo desenho de luz. O primeiro (*MM*, 81-82) e último (*MM*, 85-86) fragmentos da oitava subdivisão, da primeira parte de *Maina Mendes*, introduzem uma nova forma de tratar o espaço, de carácter teatral ou cinematográfico que anuncia (como no teatro) a mudança de acto concretizada no romance, na grande mudança da vida de Maina, essa mudança de espaço que consiste na partida/abandono da casa de seus pais. O discurso assume o tom das indicações de cena, transformando-se numa longa didascália ou em parte de guião cinematográfico. Este novo tratamento do espaço, ao sugerir outras formas artísticas, mais plásticas, exclui o pendor realista da descrição romanesca. Neste trecho, é o tratamento da luz que conduz inevitavelmente a um domínio plástico, teatral, cinematográfico ou mesmo pictórico, se pensarmos na inscrição da luz nos quadros de Edward Hopper.

A oitava subdivisão da primeira parte de *Maina Mendes* (*MM*, 81-86) é, neste romance, a que mais se aproxima de uma cena teatral, não só pelas indicações relativas ao jogo de luzes, materializado como se tratasse de uma das componentes fundamentais da cenografia, mas também pelo facto de as personagens assumirem, pela primeira vez, o estatuto de actores através de um diálogo, o primeiro, no qual se assiste a um respeito integral das suas falas e do seu desenvolvimento. Apesar de, na quinta subdivisão da primeira parte, surgir o diálogo entre os pais de Maina e o primo Ruy, este é constantemente interrompido pelo entrecruzamento de monólogos interiores (expressão das correntes de consciência), que o priva de uma dimensão de representação dramática, cuja característica é fazer coincidir o tempo do discurso com o tempo “real” da história. Na oitava subparte, por sua vez subdividida em três fragmentos, assiste-se, no primeiro, a uma indicação da cena através do desenho de luzes, cenário, objectos e gestos-movimentos das personagens-actrizes, Maina e Hortelinda. Neste primeiro fragmento, são indicados os *esquema[s] de iluminação* (*MM*, 81), as deslocações precisas e os respectivos gestos dramáticos das actrizes no cenário constituído por um corredor, eixo central da casa⁹¹⁶ (a abandonar) descrita

⁹¹⁶ Desenhos de casas, semelhantes a este primeiro, aparecerão noutros textos de Maria Velho da Costa, coincidindo, nomeadamente, com a descrição de uma das casas habitadas pela Autora na sua infância: *Casas não foram assim tantas, e bem amadas ainda menos. Eu gostava da casa das Janelas Verdes. A Rua das janelas Verdes era, ao tempo, e ainda é aos meus olhos, de facto esverdeada. Era um rés-do-chão alto, amplo e de generoso pé-direito, virado para a rua (...)* O corredor era muito maior e os quartos e salas dispunham-se

detalhadamente através das luzes – azul, resultante da disposição a norte da sua frente, e amarela, fruto da disposição a sul das traseiras – e objectos que a habitam. O segundo fragmento consiste num diálogo entre as personagens-actrizes, do qual a instância narrativa é absolutamente excluída, o que justifica a interpretação deste diálogo dramático entre Maina e Hortelinda como falas de actrizes. O terceiro fragmento, ao referir enquadramentos, ângulos de filmagem e estabelecimento de planos das duas actrizes principais, dota o discurso de uma dimensão cinematográfica já anunciada no primeiro fragmento, quando se dita para uma câmara imaginária: *Não será assim necessário focar essa zona que será limítrofe uma vez focada a imagem do lado da rua* (CP, 81).

A partida de casa de seus pais coincide com o “fendu au noir” de cena, do último fragmento da oitava subdivisão. *A alteração, que finalmente provoca o total retrocesso da zona fortemente iluminada (...), deve ocorrer por forma a tal ponto gradual que não possa ser imediatamente perceptível.* (CP, 85) Essa casa, que surge como um cenário teatral ou cinematográfico no qual Maina se encontra enclausurada, jamais será iluminada. A luz que se apaga progressivamente sobre o cenário e as personagens, indica o final de um período da vida de Maina, a infância e a preparação para ao casamento na casa paterna, anunciando a abertura para um outro espaço (de clausura) a casa do marido⁹¹⁷.

Salientam-se ainda outros traços auto-reflexivos no seio de *Os Guarda-Chuvas Cintilantes*, entre os quais, aqueles que incidem sobre o papel do autor e também do leitor, surgindo no *Diário* de Teolinda Gersão, na voz de Pip, esse professor de Filosofia representante de uma intelectualidade absolutamente controlada pela razão censória – como é, aliás, sugerido através do seu nome onomatopaico – mas que secretamente gostaria de ser poeta, o que manifesta simbolicamente um desejo de inteligibilidade mais “livre” do falogocentrismo que representa e do qual é vítima:

de um lado e do outro, até desembocar na cozinha ensolarada, de um lado, e o quarto das raparigas, o pessoal, do outro. (LM, 270-271)

⁹¹⁷ Como já foi analisado na 2.^a parte deste trabalho, desde a primeira página deste romance que é anunciada uma vontade de emancipação, de abandono desse espaço curto, que é a casa paterna quando *Maina Mendes desenha a dedo fugas moventes* (CP, 23). Tal vontade, cresce com a menina numa *persistência maior em ir-se ou acabar o em torno* (CP, 23), onde se lê o desejo de acabar com a ocupação de um lugar periférico em torno, em volta, que a priva de um outro espaço central, próprio, seu de direito, assumido, que gostaria de desfrutar solidariamente com Hortelinda.

Os diários são perversos, (...). O autor é um ser desconjuntado, a que o olhar do leitor dá uma unidade ilusória – precisar do olho do leitor para existir frouxamente, virtualmente, numa rápida aparição de três minutos sob um foco de luz, diante de um buraco por onde o leitor voyeur espreita, depois de deitar uma moeda na ranhura da caixa – os diários são a forma mais idiota e mais perversa de toda a literatura. (GC, 26)

A unidade e identidade do autor de diário, dependente da perspectiva interpretativa do leitor sublinhada nesta passagem do *Diário* de Teolinda Gersão, ecoam com a vulnerabilidade do escritor face ao julgamento do leitor denunciada por Elisa.

Já percebi de onde é que se põe quem é escritor – põe-se de um sítio de onde 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. (CP, 138)

Nestas duas citações, ambas as escritoras referem uma relação semelhante de poder na relação entre o leitor e o escritor, na qual o segundo, vulnerável, é vítima tributária do voyeurismo do primeiro.

Ao autor é concedido o estatuto de construtor de mundos. A ficção situa-se num nível ontológico superior à ordem do “real” caótico, *deixo-me seduzir pela ideia ingénua de que os mapas organizam o caos e o transformam em mundo (GC, 14)* e a História (os acontecimentos históricos, reais), só existe a partir da escrita (ou seja da sua representação), *A História [real] começa onde começa a escrita [a sua representação] (a história [ficção] começa onde começa a escrita [o devir, o processo que permite a sua existência]) (GC, 12)*. Ao autor, demiurgo, cabe *segurar o mundo [:] Se eu fechar os olhos um minuto o universo começa a oscilar e cai. Porque é de mim que deriva o tempo e o espaço. (GC, 24)*

Se o “mundo” só existe em função do autor que lhe dá uma ordem, no fragmento seguinte, radicaliza-se esta posição subjectiva, na medida em que o mundo e os objectos gnoseológicos só existem em função de um sujeito (passível de ascender ao estatuto de autor), disposto a dar-lhes atenção. *Aquilo que eu olhar existe, o que eu ignorar permanece para sempre no não ser (GC, 24)*. Mais adiante, a escritora explica à sua filha que o livro, a escrita, o universo da representação integra tudo o que por si seja visto; é assim reconhecida uma importância fundamental à realidade filtrada pela percepção do sujeito que a vê e escreve. Radicaliza-se assim, a perspectiva (anunciada) do primado da interpretação sobre o

real. Existe o que é escrito, a “representação”/interpretação de carácter subjectivo prima de uma forma perene sobre uma “realidade” de carácter objectivo:

- *Estás a escrever um livro sobre o quê? Pergunta o Esquilo mexendo nos papéis.*
- *Sobre tudo, digo. Tudo aquilo que eu olhar fica lá dentro. Agora olho para ti, e ficas tu.*
- *Fica o meu retrato?*
- *Fica*
- *Mostra*
- *Ainda não se vê. Só no fim.*
- [...]
- *Só escreves aquilo que vês?*
- *Só (GC, 39)*

De facto, só existe o que é percebido, pensado, fixado, escrito pelo sujeito, a condição de existência do “real”, do “mundo”, passa pela escritora que procede a uma revolução copernicana: “reais” são as suas interpretações, construções múltiplas de sentido, possíveis através da escrita configurada no livro. O universo “ordenado”, é o do livro que demonstra o carácter caótico da realidade, o seu devir e desmancha as “ficções” que o espírito constrói para o ordenar. Real é o livro e a relatividade da interpretação do sujeito autor/leitor. O real existe apenas através do sujeito que o percebe ou entende. Em contra-posição radical à visão kantiana e newtoniana, a escritora é contaminada pela visão relativa da teoria de Einstein:

(Punha-as dentro do real e as coisas ficavam lá. Eu fazia, apenas, experiências com as coisas. Só isso. Atirava as palavras e elas arrastavam outras. Constelações que se formavam por si mesmas. Como pedras que se atiravam ao ar e se apanhavam com a mão. E algumas caíam no chão e se perdiam. [...] Os meandros fascinantes do desenho, das vozes, da escrita, da comunicação ou da sua ausência. Voltar atrás, retomar, dizer de novo, passar outra vez, recomeçar) (GC, 39).

Se o “real” é necessariamente vivido através dos contributos ficcionais de cada sujeito, conseqüentemente, a sua tradução literária não aspira (nem pode aspirar) a uma representação fidedigna⁹¹⁸. Concedendo um mesmo grau de ficcionalidade ao mundo dito “real” como a um outro inventado, é estabelecida/atribuída uma equivalência de realidade/veracidade às palavras que permitem a construção de mundos ficcionais e à ciência que tem como objecto a descrição (representação) da terra e os seus fenómenos físicos e

⁹¹⁸ Cf. Matei Calinescu, *As Cinco Fases da Modernidade*. Lisboa, Vega, 1999, p. 259.

humanos: a geografia. *Tive a paixão das palavras. Com as palavras construí mundos. Eles tinham a extensão da minha boca.*

Mas as palavras duravam apenas um instante e eram alteradas pela geografia. (GC, 99) Através da transubstanciação da palavra em mundo, confirma-se ao artista/escritor o seu estatuto de alquimista e a sua capacidade de converter o mundo ficcional em “real”.

A escritora do *Diário* oscila entre a pulsão, a necessidade de ligar as coisas, dar sentido, criar histórias, ficções, e a consciência da sua “falsidade” (enquanto encerram em si uma redução/limitação interpretativa que “nega” todas as outras) e “inutilidade” (enquanto meras interpretações possíveis de uma realidade multifacetada em constante mutação). Todas as ficções se baseiam numa atitude de fingimento do seu autor e “na suspensão voluntária da descrença” por parte do leitor, não se adequando, por conseguinte, como representação fidedigna e mimética, a essa outra “ficção” que é o universo, enquanto Cosmos organizado: *podéria contar mil histórias, inventar mil histórias (...) mas eram todas falsas, não existiria nunca história alguma.* (GC, 90) Por sua vez, se o universo não for reduzido, enclausurado a um sentido “único” resultante da ligação dos seus elementos pelo *fio (...), atando as coisas*, que é o romance do escritor, contém em si *a possibilidade de todos os romances, excluindo a realidade de nenhum.* Mas para que o universo dos sentidos possíveis permanecesse em aberto, seria necessário que a escritora *não cedesse à tentação e não atasse o fio* (GC, 90-91). Sendo assim admitido, de forma subjacente, que o romance ou a história é uma ficção entre possíveis cuja existência exclui a possibilidade de todas as outras. Nesta reflexão, lê-se uma apologia da não escrita, como forma de evitar o reducionismo inerente a qualquer interpretação. Deixando-se ler no texto de Teolinda Gersão um projecto desconstrucionista de reconhecimento de que o desejo de certeza e de fechamento quanto ao significado escrito (pelo escritor) e lido (pelo leitor) resulta na repressão de outros significados possíveis.

O “mundo” talvez não exista sem o autor, assim como o objecto gnoseológico sem o sujeito que o conhece, mas mesmo se o “mundo” depende do seu autor, este é desvalorizado, sendo o seu estatuto completamente relativizado: *O mundo não gira à volta do autor, está-se completamente nas tintas para o autor, o mundo está-se cagando para que Barthes não*

gostasse de lichias, está-se cagando, cagando, cagando – diários e quejandos são a forma mais ridícula de toda a literatura. (GC, 24)

À crítica dos *diários e quejandos, profundamente ridículos*, segundo Pip, segue-se uma fabulação sobre o egocentrismo/narcisismo autoral que justifica o desinteresse alheio: *Sou lindíssimo, disse o autor fascinado. Lindíssimo, lindíssimo, lindíssimo. De tal modo que não posso despegar os olhos do espelho. E tudo o que existe, sou tentado a converter em “eu.” Porque só tenho olhos para mim. (GC, 25)* A tendência do autor para se identificar e assimilar o mundo que constrói, leva-o a uma perda inflacionária desintegrante, *a inflação do eu era tão grande que a certa altura rebentava e caía numa chuva de estilhaços* que o obriga, qual Sísifo surrealista, a recomeçar a tarefa de reconstrução de si e do mundo: *de gatas, ia procurando os pedaços, aqui e ali, e começava a colá-los outra vez com Araldite. (GC, 25)* Os estilhaços são a imagem recorrente que representa tanto a fragmentação do “Eu”, do autor, como a sua obra, o *Diário*, que aliás encontra a sua representação simbólica em oníricos *guarda-chuvas de espelho (...) quebrados em pedaços (GC, 42)*, o que os torna cintilantes. Só a projecção – a fixação de um “Eu” estilhaçado, desconjuntado, num universo de papel – permite ao autor, através do olhar do leitor, uma *unidade ilusória*. No entanto, esta ficção constitui, em si mesma, uma razão mais do que suficiente para se escrever. A reflexão que se segue sobre a escrita diarística, definindo-a como *pequena escrita quotidiana (GC, 23)*, obrigatória (ou pelo contrário como eventual meio de evasão), minuciosa, passiva, aplicada, metódica, monótona e escolar serve para revelar a sua inadequação ao temperamento daquela que escreve esse *Diário* (muito provavelmente a sua Autora): *– oh céus, tive sempre tão pouco a ver com isso, errei sempre na vida as contas todas – mas de onde vem essa íntima convicção de acertar, apesar de tudo, o problema? (GC, 23)*

Adoptando um tom de paródia, a diarista lúcida, não só ironiza sobre o diário, género literário – quer nos seus aspectos formais quer na temática de que se ocupa – como sobre o narcisismo do seu autor. E remete para célebres autores de diários como Roland Barthes⁹¹⁹ – que, como já foi apontado, se questiona sobre a “seriedade” da sua prática diarística – e

⁹¹⁹ Face à prática diarística de Roland Barthes, confirmada por títulos como *Journal de deuil : 26 octobre 1977 – 15 septembre 1979* (2009), *Roland Barthes par Roland Barthes* (1995) e outros, o autor chega a escrever um texto ensaístico (“Délibération”, in *Tel Quel*. n.º 82, Hiver 1979), onde questiona a legitimidade dos seus diários. Cf. p. 486.

Sören Kierkegaard. Ao questioná-los, presta-lhes homenagem continuando-lhes o filão, mesmo se cria uma nova espécie de diário. A referência a Kierkegaard surge num breve apontamento, a propósito de uma viagem efectuada e anotada no *Diário*, o que lembra um dos seus subgéneros clássicos, o diário de bordo (também evocado por Elisa no seu *DIÁRIO DE BORCO*⁹²⁰), cuja função tradicional consiste em relatar ou transcrever fielmente os lugares de viagem. Kierkegaard, juntamente com outro ícone cultural, a Sereiazinha e o seu autor, Hans Christian Andersen, servem para descrever a visita da cidade de Copenhaga. Andersen e Kierkegaard são autores de obras bem representativas, nos domínios dos géneros que compõem *Os Guarda-Chuvas Cintilantes*. O primeiro, notabilizou-se pelos seus *Contos*, enquanto que o segundo, praticou assiduamente a diarística, não só em *Diário de um Sedutor*⁹²¹, como noutros diários e cadernos de notas.

A viagem à Dinamarca, apesar de ter sido vivida pela escritora, assume a forma de uma história, como as outras declaradamente ficcionais inseridas ao longo do *Diário*. Cumprindo a sua função mais tradicional de registar o quotidiano, este diário serve ainda para dar conta de pedaços de vida da sua escritora num outro país, o Brasil, que lhe lembra ainda o continente africano, por onde teria passado anteriormente:

Poderia gostar do Brasil como gostara de África. Com o corpo, a língua, a pele, o sexo. Como se gosta do mato, apesar do calor, da falta de água, do pó, da incomodidade, da sede, do cansaço. Esquecer tudo isso pelo prazer da terra, da paisagem, do silêncio, dos cheiros bravios do ar. (GC, 25)

Este diário partilha duas das dimensões dos diários de bordo das viagens de descoberta de caminhos marítimos para o desconhecido, a primeira, consistindo em desvelar um domínio da humanidade/do sujeito que escreve para o qual se dirige sem o saber e, a segunda, consiste em manter tal registo ao abrigo da morte *como se a vida que ela escrevia pudesse continuar a voltar as páginas [...] quando ela estivesse morta* (GC, 28). Para que no caso de naufrágio fosse possível encontrar-se um vestígio⁹²².

Marca da atipicidade deste diário é o uso “ocasional” da terceira pessoa (“ela”), no lugar da primeira pessoa (“eu”), que tradicionalmente se escreve. O primeiro fragmento do

⁹²⁰ Cf. § 2.3. “Da legitimidade da escrita”, p. 557.

⁹²¹ Sören Kierkegaard, *Diário de um Sedutor*. Lisboa, Presença, 1971.

⁹²² Cf. § 1.2.3 “O projecto da escritora do *Diário*” • “Escrever para não morrer”, p. 519.

diário é escrito na primeira e terceira pessoas, dominando esta última nos cinco fragmentos que lhe seguem. A que escreve sobre si, desdobra-se num outro (ela), objecto da sua escrita. Só no sétimo fragmento *Terça, oito (GC, 12)*, a primeira pessoa é verdadeiramente assumida simultaneamente ao acto de escrita, *escrevo no cimo da folha de papel. (GC, 12)* Ao longo do *Diário*, procede-se a um desdobramento e alternância permanentes da primeira pessoa (eu), numa outra feminina (ela). A presente estratégia contribui para sublinhar uma deslocação do sujeito central, do “Eu”, que conta a sua história/vida para uma periferia, numa atitude auto-reflexiva de alguém que se vê a si mesmo, como se fosse um outro, o que permite o relato na terceira pessoa. O “Eu” do *Diário* torna-se testemunha de si mesmo, falando do sujeito central desse diário, ele próprio como se fosse um outro, que nomeia na terceira pessoa. Tal pormenor, escapa a Maria Alzira Seixo quando escreve que é “a terceira pessoa do feminino que centra a narração”⁹²³ e, mais adiante, “centra-se num «ela» que é o ponto de vista dominante, mas que não é sempre a mesma.”⁹²⁴ Como bem o denuncia Maria de Jesus Matias, “Não obstante, o facto de «ela» não ser sempre a mesma, – pois é às vezes um «eu» que se afasta de si para melhor se «(escre)ver» e outras vezes, designa as personagens das suas mini-histórias, [seus] duplos [...] – a autora também usa explicitamente o «eu».”⁹²⁵ O ponto de vista dominante que, de facto, se manifesta é o do Eu “transvestido” (n)Ela. Algo de semelhante acontece em *Casas Pardas*, no momento da assunção da escritora, na terceira e última casa de Elisa. No momento em que o Eu, daquela que anda a aprender para escritora, se assume como tal, esta adquire uma distância, uma perspectiva de si mesma que lhe permite ver-se como uma outra, “transvestindo-se” n(Ela). É assim cumprida a condição da enunciação literária, apontada por Deleuze: “la littérature ne commence que lorsque naît en nous une troisième personne qui nous dessaisit du pouvoir de dire Je.”⁹²⁶

Independentemente da utilização de um eu, eventualmente projectivo da identidade autoral, importa salientar que a intenção de explicitação e inscrição do sujeito face à vida, ao

⁹²³ Maria Alzira Seixo, “Os Guarda-Chuvas Cintilantes de Teolinda Gersão”, in *A Palavra do Romance: Ensaios de Genealogia e Análise*. Lisboa, Livros Horizonte, 1986, p. 237.

⁹²⁴ *Ibidem*, p. 238.

⁹²⁵ Maria de Jesus Galvão Matias, “Os Guarda-Chuvas Cintilantes: Diário de Teolinda Gersão”, in *A Boca do Inferno*. Nº 5, Maio, 2000, p. 218.

⁹²⁶ Gilles Deleuze, *Critique et clinique*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1993, p. 13.

mundo e aos outros (que constitui a) matéria e objectivo da escrita, pode ser desdobrada numa pluralidade pronominal (pode ser projectada pela Autora numa pluralidade de pessoas, não necessariamente na primeira). E a produção literária contribui para a compreensão da relação do eu com o mundo e com os outros, mesmo se paradoxalmente, a escrita obriga a um projecto solitário de isolamento do Outro.

1.2. Projectos de escrita

“Je peux dire ce que je veux, je ne trouverai jamais pourquoi on écrit et comment on n’écrit pas.”

Marguerite Duras, *Écrire*, 1993, p. 21

1.2.1. O projecto de Elisa

O primeiro capítulo-casa de Elisa é dedicado à escrita como projecto-intenção. O futuro de Elisa, como escritora, é anunciado pelas suas companhias nocturnas como Lúcio que adivinha nesta personagem a tendência que se verificará na sua Autora, de fixar nos seus livros, amigos e inimigos⁹²⁷. Lúcio é o amigo de Elisa que mais acredita nesse destino chamando-lhe repetidamente escritora (CP, 149-150). Enquanto outro lhe vaticina: *Tu escribes-me, tu vais escrever-me, tu vais sempre escrever, tu*, (CP, 86), ela própria presente tal sorte, como se lhe estivesse predestinada, e lhe fosse absolutamente inevitável: *as palavras me vêm tão corredoiras e de singular, arredio prazer (...) Se não me ponho a pau, num dia assim ainda escrevo, um dia* (CP, 69), reconhecendo em si o dom de tal arte, mas desconhecendo-lhe ainda o seu verdadeiro sentido:

Possuir uma gama de advérbios variegada não é nenhuma bênção, nem pelo contrário.
(CP, 69)

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 disso. (CP, 73)

Onde se pode ler que a indagação sobre a escrita escamoteia a indagação sobre aquele que escreve. E a resposta à primeira serve a segunda. À descoberta do que “ao que Elisa anda”, sob o estigma da marginalidade, são dedicadas as suas quatro casas/capítulos:

⁹²⁷ Cf. § 1.2.2. “Vestígios auto e hetero-biográficos”, nota 939, p. 508.

Será que para andar deveras ao que ando só descalça e com um funil na cabeça e badalo de contágio? (CP, 75) A personagem trilha um caminho de busca de sentido para si mesma e para a sua escrita, numa progressão visível da primeira para a quarta casa, que a remete nitidamente para uma margem: o projecto de escrita de Elisa prende-se com uma procura identitária e com a certeza de *que só saberá de todas essas indagações escrevendo-as* (CP, 394). O percurso existencial identitário-artístico de Elisa é clarificado por Manuel Gusmão nos seguintes termos:

“personagem que aprende para escritora, e em percurso de dúvida e procura de identidade própria. Percurso que é o de uma aprendizagem da escrita, não como aprendizagem técnica – a personagem exhibe e desde o início consciência de uma desenvoltura verbal (retórica) à procura de emprego –, mas como aprendizagem de vida, ou seja da grande e necessária razão de escrever.”⁹²⁸

Em Maria Velho da Costa, a auto-reflexividade contribui para a confirmação da leitura de Elisa como alter-ego da Autora: *Elisa expôs à lua a palma da mão direita (...) e disse, porque guardaria toda a vida uma certa propensão para a grandiloquência,* (CP, 399). Maria Velho da Costa escreve: *Estou a ficar retórica, a maior pecha da minha escrita de adolescente tímida e neurótica. Mas a retórica também é fruto das leituras a que nos obrigámos.* (LM, 15); enquanto que Elisa, a jovem escritora, anos mais cedo se interroga: *pode-se inabusivamente sempre escrever o que se lê?* (CP, 64), questionando assim a inter e hiper-textualidade, tão em voga na década de 70, que habitará/alimentará sempre a obra da sua Autora. Ironicamente, Maria Velho da Costa identifica tal prática como um costume nacional: *“Les femmes, il faut d’abord les faire rigoler”, citava o João César do Renoir, que ele João César [Monteiro] também era às vezes muito citadeiro. Pecha cultural nacional muito arreigada: quem não pode, recita.* (LM, 59) Em *Missa in Albis*, é justificada tal prática como resultante de uma certa tendência inerente ao sujeito pouco confiante em si mesmo: *Da desenvoltura referencial como histeria da incapacidade* (MA, 239).

Ao reflectir sobre o seu destino-projecto dubitativo de escrita, Elisa questiona a pose/imagem a adoptar enquanto escritora, *como se calça uma pessoa que vai escrever pelas ruas, que vai principalmente isso, uma pessoa fêmea?* (CP, 75) E evoca aquelas que se

⁹²⁸ Manuel Gusmão, “Casas Pardas – A arte da polifonia e o rigor da paixão: uma poética da individuação histórica”, *op. cit.*, p. 27

adivinham ser as suas preferidas na época⁹²⁹, Agustina Bessa-Luís, Irene Lisboa, Virginia Woolf e Gertrud Stein.

Com os sapatos da Agustina que devem ser 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 por ano, por atacado, como os de Gertrude Stein, duas fivelas de strass sem sola? (CP, 75)

Ao dar conta da forma auto-reflexiva como pensa/escreve, *como isto me está tudo a ir depressa na cabeça, ou lá onde quer que é, que é também uma fala.* (CP, 75), Elisa constata a marca inevitável da frivolidade da escrita que demonstrará na sua quarta casa, através da experiência contrastiva das tarefas manuais: *Se Eu escrever, então terei a certeza que a escrita é também uma coisa frívola como um sapato pensado.* (CP, 75) E estabelece objectivos, esboçando um ideal de escrita que não dependa de uma solidão e individualismo profundos e que não recorra a *imagens baratas*. *Acho que era isso que Eu queria, se escrevesse – que o que tenha que ser perguntado aos ares não o seja na terrível solidão dum sapato desirmanado na profusão dos calçados. E se um dia escrever vou ter que ter cuidado com as imagens baratas.* (CP, 75-76) E denuncia o dualismo irredutível da “representação” relativamente ao mundo “real”, sublinhando o papel fundamental da atenção daquela que escreve como “condição *a priori*” de uma escrita que pretende anular tal dicotomia⁹³⁰:

Sei muito bem que era preciso [... uma] tão perfeita atenção que Eu pudesse ser como um espelho passável, as criaturas punham-se-me nos olhos e Eu deixava-as passar através para um mundo onde tudo estava passando-se aceitando e Eu só tinha que estar assim, sentada num banco da Avenida, desta, desta terra, a sorver o mundo todo pelos olhos para o lado de cá do de lá. (CP, 76)⁹³¹

A reflexão sobre a relação entre a escrita, enquanto representação, e o real, é colocada de novo, em termos de verosimilhança, na sua quarta e última casa sendo, no entanto, manifestado um interesse relativo por estas questões. *Não é a alternativa entre a encantação (leia-se ficção) e o relato plausível (leia-se representação verosímil) que a rala,*

⁹²⁹ Ressalvo na época, por não referir, aquela que anos mais tarde será frequentemente nomeada como uma das suas grandes referências, Maria Gabriela Llansol.

⁹³⁰ Cf. § 2.2. “Da acuidade dos sentidos: os objectos”.

⁹³¹ A imagem do outro lado do espelho, associada a Alice, personagem do universo lúdico e imaginário de Lewis Carroll é constante ao longo deste romance.

(CP, 394). Apesar de Elisa negar em permanência o interesse pela meta-ficção, manifesta-o constantemente.

Na sua segunda casa/capítulo, Elisa justifica a sua escrita, ligando-a à procura da identidade: *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* (CP, 130), buscando símbolos identitários resistentes.

Também para a escritora do *Diário* de Teolinda Gersão, o verbo escrever na primeira pessoa do presente do modo indicativo serve, antes de mais, para que aquela que escreve se explique a si mesma: *O meu problema é muito complicado, explico a mim própria, para ver se entendo. Escrevo* (GC, 83). Escrever serve para explicar, escrever, surge antes de mais, como uma expressão da reflexão do sujeito sobre si mesmo, escrever é a praxis necessária a um entendimento a um conhecimento de si mesmo e dos outros. Começando precisamente por se centrar no sujeito para, ao longo da narrativa, se deslocar para o Outro.

Na *epístola do desamor* (CP, 79), Elisa faz o ponto da situação da sua vida e identidade, anunciando o projecto de trilhar um percurso de inscrição e explicitação identitária: *atingi a perturbação de ver a minha vida e noites como a de ontem como um buraco onde mesmo a pungência da dor e da separação é irrelevante a não ser como húmus para outra coisa onde ainda não estou* (CP, 79-80), sendo assim anunciado o seu devir. A escrita de Elisa, ao servir para esclarecer a sua identidade, lembra ainda outra epístola de *Novas Cartas Portuguesas* – anónima como todas as outras – mas que, pelo seu carácter auto-reflexivo, ao valorizar o acto de escrever em si independentemente do que é escrito, salienta a descoberta do prazer da escrita e dos seus poderes, conduzindo a um conhecimento aprofundado daquela que escreve e permitindo arriscar a autoria de Maria Velho da Costa.

Não é meu fito dar-vos a ler jamais estas linhas que outro não têm que o de serem escritas. Não o sabia então, ao haver-vos enviado palavras de muito rasgo e nenhum comedimento, que por tê-las composto de escrita, em mãos ia tornando males que por elas parecia acrescentar e os desatando de meu sentir no labor de prendê-los. Assim sou hoje sabedora de que os amores ou artes que levam a empunhar a pena e que com ela se abrandam de muita valia são, pois que matam o que é de passagem e acrescentam os bens reais que são os que ficam por dizer. (...) Escrevi-vos cartas de grandes amores (...) pus-me de amá-las e ao gesto de compor mais que a vossa figura ou memória. (NCP, 273)

É bem marcado o gosto pela epístola em Maria Velho da Costa, note-se como esta forma de escrita é praticada em *Novas Cartas Portuguesas* e n' *O Livro do Meio* – subtintulado *romance epistolar* – textos que se constroem, respectivamente, em diálogo com dois clássicos do romance epistolar, o primeiro com as famosas *Lettres de la Religieuse Portugaise/Cartas Portuguesas*, publicadas no séc. XVII (1669) e atribuídas a Guilleragues⁹³² e, o segundo, com *Les Liaisons dangereuses* de Laclos, publicado em 1782⁹³³. Estas duas obras, escritas por Maria Velho da Costa em parceria, apresentam um traço comum ao diário e à epístola, uma vez que em ambas todos os textos fragmentários são finalizados com a sua data, no caso de *Novas Cartas Portuguesas*, ou por esta introduzidos, no caso d' *O Livro do Meio*. Tendo a primeira, enquanto obra de mulheres, sido “gerada” em nove meses, enquanto a segunda, resultante de duas vozes que a tornam mista, tido o período de fabricação de cinco meses. Os conjuntos de fragmentos diarísticos e epistolares que permitem o diálogo entre os seus dois Autores Maria Velho da Costa e Armando da Silva Carvalho, apesar de nunca serem assinados, são absolutamente inconfundíveis relativamente à sua autoria, o que nos permite recorrer, tão frequentemente, à voz de Maria Velho da Costa.

A ligação da escrita com a necessidade de entendimento, de compreensão, de inteligibilidade de índole discursiva e racional é confessada por Elisa, que talvez gostasse de ser poeta, partilhando o desejo da sua Autora já assinalado⁹³⁴, mas que de tal é impedida face à sua necessidade do explícito:

Vai ser poeta, é? Não me parece, preciso tanto de explicar. (CP, 290)
Percebe então (...) Que nunca será poeta, há uma doação que não dá. Jamais estará cega sob fulgor que queime a voluntariedade da mão. (...) 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 (...) narrar para que eles narrem (CP, 394-395).

⁹³² “Voir à ce propos F. Deloffre et J. Rougeot. *Lettres de la religieuse portugaise*. Paris : Garnier, 1962, nouv. Éd. Droz, 1972.” Nota de Maria Graciete Besse. “Les «Parleuses» d’identité l’écriture des femmes portugaises entre rupture et avènement”, in *Regards sur deux fins de siècle (XIX^e-XX^e)*. Bordeaux, Maison des Pays Ibériques, 1996, p. 191.

⁹³³ A matriz das respectivas obras é denunciada por Maria Velho da Costa n' *O Livro do Meio*: Ocorre-me que, tal como nas Três Marias (propos eu), escolhemos (propuseste tu) um texto do século XVIII, igualmente epistolar. (...) Vou a meio da releitura das Liaisons. (LM, 16)

⁹³⁴ Cf. III Parte § 1.1.5.

Tal intenção de simplicidade e comunicabilidade da escritora, nesta fase avançada do seu processo de aprendizagem da arte de escrever e busca identitária, opõe-se à que é anunciada no seu início, de ser ilegível, ininteligível: *Digo de mais. (...) não dar-lhes armas, nomes, nada de legível. (CP, 87)*

1.2.2. Vestígios auto e hetero-biográficos

Em *Guarda-Chuvas Cintilantes*, Teolinda Gersão faz apelo à sua experiência de vida no Brasil, escrevendo sobre a realidade social brasileira e pessoas que integram ou passam pela sua vida, não só as suas filhas (com os “nomes de guerra”, Esquilo e Girafa) como o seu marido (Lu) e ainda uma figura pública da vida cultural portuguesa, a palhaço, Tété⁹³⁵ (*GC*, 26-27). Se a tentativa de identificação de personagens reais da vida pública é um desafio sem sentido na obra de Teolinda Gersão, na medida em que a Autora inventa personagens marcadamente ficcionais, arquetípicas, plausíveis de encontrarem ressonâncias em múltiplos leitores, sem quaisquer indícios que lhes confirmem uma existência real, em contrapartida, na obra de Maria Velho da Costa, a profusão evocativa de individualidades do *Meio* da escritora, torna aliciante esse jogo proposto ao leitor em *Casas Pardas* e que constitui um dos elementos mais marcantes da obra escrita com Armando da Silva Carvalho, *O Livro do Meio* (leia-se *do Meio* social em que ambos os escritores cresceram/passaram a infância e vivem actualmente), no qual o jogo da antonomásia, em plena época de popularidade mediática da vida privada, se revela como um dos condimentos para o “sucesso” da obra, ainda que obviamente limitado a um “jet-set” cultural restrito.

A sugestão da integração de material autobiográfico na obra ficcional de Maria Velho da Costa aparece, como foi referido no capítulo precedente, desde a sua primeira obra, *O Lugar Comum*, nomeadamente, no conto “Exílio Menor”, onde se pode identificar a

⁹³⁵ Maria de Jesus Galvão Matias lembra que Tété foi a primeira mulher-palhaço “encartada” em Portugal: “Na nossa língua não está sequer consignada a palavra «palhaço», a não ser com a conotação depreciativa na linguagem popular” e Maria de Jesus Matias continua, identificando a posição assumida por Teolinda Gersão relativamente a uma escrita feminina, baseando-se no testemunho da Autora na entrevista concedida a Inês Pedrosa em 1986 (in *JL, Jornal de Letras Artes e Ideias*. Nº 103, 26.06.1984, p. 4): “Teolinda Gersão sempre fez questão de se afirmar mulher-escritora, mas não escritora feminina e muito menos feminista. Aceitando que «há necessariamente uma sensibilidade feminina» nos seus textos, considera que «as mulheres não se devem marginalizar nessa etiqueta de escrita feminina (...) se as mulheres entrarem na literatura, entram de pleno direito, tal e qual como os homens (...) a literatura é só uma».” Maria de Jesus Galvão Matias, *op. cit.*, p. 219-220.

experiência de infância da Autora no colégio de freiras e no conto “O Furto”, no qual se revela a experiência do parto. Logo no primeiro conto, que abre a colectânea *O Lugar Comum*, “Exílio Menor”, Lurdes sente-se fascinada com as virtualidades da palavra, dom reconhecido desde a infância, como o refere frequentemente a Autora e afirmando-o de novo n’*O Livro do Meio: Sabia ler, sabia escrever redacções muito apreciadas, que me faziam ler em voz alta e de pé na aula para as outras meninas. (...) Os bons e muito bons a Português a confirmar o dom, a triste sina.* (LM, 404-405):

Lurdes estava agora tranquila (...) O limitado mundo dos seus sucessos estava naquelas folhas rabiscadas (...) escrevendo exaltada, desdenhosa e faminta do pequeno público de bibes azuis, da ressequida aprovação de D. Ilda. (LC, 17)

A D. Ilda, de “Exílio Menor”, é provavelmente inspirada na freira de Português d’*O Livro do Meio: A freira de Português, uma das poucas portuguesas, não gostava de mim, nem eu dela. Mas estimava-me os dotes, a memória, a boa dicção.* (LM, 405) Paralelamente ao elogio da escrita de infância, reconhecida na referência frequente aos “Bons” e “Muito Bons” com que eram qualificadas as redacções e à sua conseqüente leitura em voz alta diante da classe, na obra de Maria Velho da Costa aparece também recorrentemente a inversa dificuldade na Aritmética, também confessada n’*O Livro do Meio: E ainda (me) falta todo o material escolar. Da literacia e da discalculia.* (LM, 343) *Discalculia. Bloqueamento infantil do idear numérico. Incapacidade de pensar relações em termos algébricos. Foi a minha tortura durante toda a escolaridade.* (LM, 405) Questão já tratada em *Missa in Albis*, na voz de Xavier, pai de Sara, a propósito de Ema, sua cunhada e mãe de sua filha, a quem dava explicações e que acusava traços de discalculia, aliás como Elisa, em *Casas Pardas* (143-144).

Como podia prestar atenção ao que não via? Os números, entre si, eram hostis. Entre si. Perplexo, informei-me, li. Parece que é uma afecção das crianças que não podem encarar relações, desde a tripartida que é a da infância, à multiplicada e dividida da fraternidade, a diminuída do ser dividido ente afeições contrárias. Discalculia, se chama, incapacidade de cálculo. Era como se, de instinto (e que é o instinto senão inomável sabedoria?), ela detivesse o sagrado temor aritmosófico que vim encontrar nestas partes; (MA, 302)

Matilde é a excepção que confirma, no universo de Maria Velho da Costa, a interpretação da discalculia como eventual símbolo da dificuldade relacional na infância.

Esta personagem de convivência, sadia e alegre, com os seus progenitores não manifesta qualquer dificuldade na Aritmética, resolvendo facilmente equações de 2.º grau. Como muitas outras personagens de Maria Velho da Costa, Matilde escreverá, cumprindo assim, o estatuto literário tradicionalmente atribuído às escritoras do sexo feminino que as limita a essa forma íntima que é a epistolar⁹³⁶. A neta escreve uma prosa poética fragmentada, inspirada na oralidade que ecoa da palavra virtual de sua avó Maina. As redacções, escritas por Elisa (*CP*, 146) e Matilde (*MM* 199, 204, 206 e 207) em crianças, sobre temas que integravam os programas de educação submetidos aos princípios ideológicos do Estado Novo apoiados num catolicismo ao seu serviço, são muito provavelmente reveladoras da experiência pessoal da Autora⁹³⁷. Teolinda Gersão, de forma mais económica, refere e critica tal prática de escrita, instrumentalizada pelo sistema educativo para veicular a ideologia do regime sem passar necessariamente pela sua exemplificação, como o faz Maria Velho da Costa, em *Maina Mendes* (199, 204, 206 e 207): *como se negasse fisicamente, com o corpo, tudo o que ia escrevendo, mas ela negara sempre, negara sempre, desde a infância, a redacção a pátria redacção a família redacção Deus redacção adeus adeus adeus* (*PMMF*, 90)

Em *Casas Pardas*, não só se pode ler na personagem de Elisa, aprendiz de escritora, o alter-ego da Autora, como é nitidamente sugerida a sua tendência para integrar material hetero-biográfico, através da referência a amigos (e “inimigos”) na criação literária, o que se verificará, nesta mesma obra, através do que é dito por uma das personagens: *ainda havemos de ficar todos nos livros quando ela for escritora*, (*CP*, 65). Também em *Missa in Albis*, se presta a esse jogo quando, através da *George Eliot de Miragaia* (*MA*, 293) (que poderia mesmo ser de Massarelos), parece sugerir dissimuladamente Agustina Bessa-Luís. Doroteia, uma das personagens de George Eliot é o nome de pluma de Teodora, a amiga de Sara, que escreve um romance intitulado *Álibis*, anagrama de *A Sibila*, confirmado por Maria Velho da

⁹³⁶ Béatrice Didier explica do seguinte modo o desenvolvimento da escrita epistolar de autoria feminina: “pourquoi alors ne pas épancher son désir d’écrire dans la lettre – d’autant plus proche du roman que ce genre prend volontiers la forme de lettres fictives ? (...) Et la lettre peut s’écrire n’importe où, n’importe quand, s’adapte parfaitement à cette absence de lieu qui caractérise l’écriture féminine.” Béatrice Didier, *L’Écriture-femme*. Paris, Presses Universitaires de France, 1981, p. 15.

⁹³⁷ A preocupação de Maria Velho da Costa com estas matérias é notória na sua obra de investigação intitulada, *Ensino Primário e Ideologia*. Cf. Maria Velho da Costa, *Ensino Primário e Ideologia*. Seara Nova, Lisboa, 1975.

Costa na entrevista concedida a Clara Ferreira Alves, a propósito de *Missa in Albis*: – “Já reparou que *Albis* é *A Sibila* ao contrário? Eu brinco com muita gente mas brinco comigo mesma principalmente. Caricatura de tiques estilísticos.”⁹³⁸

A integração declarada da experiência privada da amizade (e inimizade) na sua obra realizar-se-á claramente em *O Livro do Meio* (2006). No entanto, tal intenção seria previamente anunciada em *Cravo* (1976), livro no qual dedica poemas homónimos a vários amigos⁹³⁹. Manuel Gusmão, que faz referência a este mesmo facto no prefácio da 4.^a edição de *Casas Pardas*, é frequentemente referido pela Autora, em entrevistas e n’*O Livro do Meio*, como um dos seus leitores e amigos preferidos, sendo mesmo citado no seio do romance que prefacia (*CP*, 341). Os sinais de irrupção no texto da vida da sua Autora, insinuam um jogo privado que satisfaz uma eventual curiosidade do leitor, suscitando neste a procura e decifração de outros⁹⁴⁰. Assim, em *Maria Velho da Costa*, pode-se ainda ler como uma das razões para se escrever, a homenagem a familiares e amigos. Esta questão é também salientada no *Diário* de Teolinda Gersão, sobretudo na perspectiva daqueles que ficarão nos seus livros, exprimindo a apreensão de serem desvelados publicamente:

É para o próximo livro? Perguntam, subitamente inquietos, se me mostro demasiado interessada em qualquer coisa. O pavor de aparecerem, de repente, indefesos, espetados numa página, como insectos num quadro, encaixilhados debaixo de um vidro. A desconfiança do seu olho olhando o olho com que os fito. (GC, 68)

1.2.3. O projecto da escritora do *Diário*

A escritora de *Os Guarda-Chuvas Cintilantes* começa a escrever como uma fatalidade à qual está condenada. Semelhante destino é confessado por M. Duras (em epígrafe), que não compreende que se possa escapar à escrita: *Como se algo irreversível, irremediável, há muito suspenso, desabasse sobre mim, ou como se eu caísse em alguma coisa sobre a qual estivera muito tempo suspensa. (GC, 14)* A escritora do *Diário* explica os

⁹³⁸ Entrevista de Clara Ferreira Alves, “*Maria Velho da Costa: Ite, Missa est*”, *op. cit.*, p. 60.

⁹³⁹ Amigos e “inimigos” lêem-se nas antonomásias e iniciais ao longo d’*O Livro do Meio*, enquanto que em *Cravo*, se encontram na série de textos dedicados aos primeiros (apesar de nem todos se terem mantido nesse grupo...) – e reunidos sob o título “*Cantigas de amigos amados*” (p. 141-164) – nos quais se podem adivinhar alguns nomes públicos do meio cultural português: Maria Alzira Seixo (p. 144), João César Monteiro (p. 151) Sophia de Mello Breyner Andresen (p. 162) e José Gomes Ferreira (p. 164).

⁹⁴⁰ Cf. Manuel Gusmão, “*Casas Pardas – A arte da polifonia e o rigor da paixão: uma poética da individuação histórica*”, *op. cit.*, p. 54.

motivos que a impedem de escrever oriundos de uma “vida material”⁹⁴¹ absolutamente invasiva⁹⁴². Acaba, no entanto, por desvendá-los como dissimuladores da verdadeira razão que a pode levar a não escrever: a *hesitação [...] do afecto, ou da vontade* (GC, 86). A escritora do *Diário* fundamenta assim, num terreno emotivo, o processo de escrita e responde à questão sobre os motivos que levam a este processo de uma forma inversa, apresentando razões para não escrever, razões de índole afectiva-emocional como uma vontade paralisada muitas vezes por uma impressão de culpabilidade de *traição à vida* (GC, 86). Deixando ler nas entrelinhas a adopção do aforismo de Virginia Woolf, escrito no seu diário, revisitado por Maria Velho da Costa, no seu livro de estrutura diarística:

Ou se vive, ou se escreve.
V. Woolf, *Diário* (LM, 55)

Subjacente a este sentimento da escritora de *Os Guarda-Chuvas Cintilantes*, pode-se adivinhar um esteticismo que valoriza a beleza do objecto artístico, neste caso da escrita em detrimento da vida “real”. De onde se depreende que a escrita é abordada enquanto manifestação artística regida primordialmente pela beleza. Sendo implicitamente posta em causa a dimensão puramente estética da arte, determinada pelo esteticismo inspirado em Oscar Wilde, cuja teorização mais abrangentes afirmava o desejo da beleza, o amor da arte pela arte sem outro intento, uma vez que todo o intento desnatura a arte. É assim questionada a legitimidade de uma valorização estética sobre a ética relativamente à escrita, *porque escrever é talvez inútil e não sei se a beleza não é uma traição à vida e um desvio do amor*. (GC, 86) Ao pôr em causa a beleza, a escritora está a questionar implicitamente a validade de uma escrita – círculo mágico – que constitua um fim em si mesma: *Se a arte não existisse, a humanidade ficaria mais pobre, dizem. (...) A verdade é que, se a arte não existisse, uma parte da burguesia teria menos uma fonte de prazer*. (GC, 109)

Quando Maria Velho da Costa afirma que “A arte não é nada à vida”, aforismo que, segundo a Autora, resultou de um *lapsus linguae*, pode-se ler uma abordagem da arte inspirada também em Oscar Wilde e que a leva a escrever: *E eu não creio que a vida tenha*

⁹⁴¹ Esta expressão é apropriada de um título de Marguerite Duras, obra na qual a escritora regista a concretude de um quotidiano permeável a um sentido metafísico que neste se infiltra. Cf. Adília Martins de Carvalho, “Dimensão metafísica nos textos”, in *Circularidade e Diluição em Marguerite Duras: Estudo sobre “Le Ravissement de Lol V. Stein” e “Le Vice-consul”*. Dissertação de Mestrado, Universidade Nova de Lisboa [Orientadora: Professora Doutora Isabel Allegro de Magalhães], 1997, p. 10-19.

⁹⁴² Cf. § 2.1 “Um quarto que seja seu: a casa da escrita”, p. 535; 538; 542-543.

de dar de comer à arte e mais bem o contrário (LM, 153). A Autora distancia-se assim de uma outra forma de abordagem que pretende a arte como mimésis do real. A escritora do *Diário de Teolinda Gersão* também renuncia explicitamente à inferioridade ontológica da arte, da ficção, relativamente à vida, quando ao esperar uma revelação, um salto qualitativo que transformasse as histórias *talvez em vida*, esclarece que *a vida não era uma espécie superior nessa cadeia.* (GC, 89)

Admitir a diferença entre a vida e a arte, o “fosso ontológico” que separa um produto do espírito, uma estrutura de linguagem, dos acontecimentos da vida “real” que esse produto reflecte, não reduz a obra de arte a uma forma vazia, absolutamente distinta da realidade.

O estatuto do leitor limita-se, segundo Pip, ao de duplo (*virtual*) do autor, submetido a uma mesma experiência de separação da arte e da vida, com a agravante de viver em segunda mão a experiência primeira do autor. Ao dar-se ao trabalho de a escrever, o escritor vive a vida de uma forma que alguns consideram mais intensa⁹⁴³, enquanto que o leitor, segundo Pip, na melhor das hipóteses, experimenta um sentido que faz em si eco de uma forma passiva:

E o leitor, autor virtual, repete a mesma experiência, duplamente frustrante, porque nem sequer precisa de se dar ao trabalho de escrevê-la, basta-lhe o trabalho muito menor de a seguir, de ir deslizando, arrastado, linha após linha, atrás dos seus olhos e a energia gasta a atravessar o livro deixou de ser utilmente gasta a atravessar a vida, e, o que é pior, criou a sensação exaltante, mas completamente ilusória, de tê-la, de algum modo, atravessado. (GC, 63)

O professor de Filosofia adopta a perspectiva de Blanchot, segundo a qual a escrita diarística e, neste caso, a sua respectiva leitura, é uma solução ilusória mas eficaz para remediar o desejo de criação literária e de vida realizada:

“L’illusion d’écrire et parfois de vivre qu’il donne [...], l’ambition d’éterniser les beaux moments et même de faire de toute la vie un bloc solide qu’on puisse tenir contre soi, fermement embrassé, enfin l’espoir, en unissant l’insignifiance de la vie et l’inexistence de l’œuvre d’élever la vie nulle jusqu’à la vérité unique de la vie, l’entrelacement de tous ces divers motifs fait du journal une entreprise de salut.”⁹⁴⁴

⁹⁴³ Apesar de ser frequente reivindicada pelo escritor a sua privação da vida real, em virtude da sua dedicação à escrita, esta forma de vida é reconhecida como sendo mais profunda e intensa do que aquela dita “real.” Cf. V. Woolf, M. Duras, Maria Velho da Costa.

⁹⁴⁴ Maurice Blanchot, “Le journal intime et le récit”, *op. cit.*, p. 227.

O livro surge, por vezes, e também na perspectiva da sua escritora, como um universo virtual que afasta escritor e leitor da “vida real”, tendo simultaneamente a paradoxal capacidade de os aproximar dela, na medida em que a apanha e retém no seu seio: *A folha de papel como armadilha em que a vida cai, desprevenida, incauta, tropeçando ao passar na minha mão ardilosa que sub-repticiamente se levanta e se transforma em obstáculo à sua marcha.* (GC, 89) A escrita também captura e “mata” a vida porque a fixa/no papel, conferindo-lhe doravante um “único” sentido. Aliás, Blanchot mostra, no subcapítulo “Le piège du journal”, a armadilha em que cai Amiel, ao dissolver a sua vida em 14 mil páginas de diário⁹⁴⁵.

Perder a vida, para viver apenas em função da escrita. Viver já morto, e ser um texto. Apenas texto (...) Perder-se a si e ao mundo, por causa da maldição da escrita. Recusar isso e ultrapassar a escrita. Pelo menos de vez em quando ter a lucidez de mandar a escrita às urtigas e dar um pontapé em todos os universos de papel. (GC, 68)

No entanto, escritores e leitores testemunham que a vida dos livros é, por vezes, mais intensa e profunda do que a “real”. O que constitui, por si, razão suficiente da escrita. Lê-se ao longo deste *Diário*, uma contradição constante: por um lado, o desejo de querer agarrar a vida que escapa em permanência e a impressão de assim viver mais profundamente tentando fixá-la na escrita – que pode perdurar um pouco além da morte – e, por outro, a impressão registada pelo facto de a preferência por esse universo de papel conduzir a um estado de morte prematura, afastando escritor e leitor da vida, quando esta acontece.

Segundo o testemunho da escritora do *Diário* de Teolinda Gersão, a escrita surge como um destino, uma necessidade à qual não pode escapar. Talvez com mais pudor Elisa não confessa tal vocação, no entanto, apresenta razões fortes para não escapar a tal tarefa. De acordo com o que foi notado por vários críticos⁹⁴⁶, a busca identitária de Elisa é decalcada

⁹⁴⁵ “On écrit pour sauver les jours, mais on confie son salut à l’écriture qui altère le jour. On écrit pour se sauver de la stérilité, mais on devient Amiel qui, se retournant vers les quatorze mille pages où sa vie s’est dissout y reconnaît ce qui l’a ruiné.” *Ibidem*, p. 228.

⁹⁴⁶ Agnès Levécot, por exemplo, resume da seguinte forma os motivos da escrita de Elisa: “Elisa cherche son chemin encore inconnu, encore incertain, en s’essayant à l’écriture de textes, reproduisant en cela la recherche inhérente au roman lui-même. En tant que détentrice de la parole, il lui échouait de catalyser la tragédie familiale : elle ose évoquer toute l’hypocrisie sociale qui l’incommode et son regard limpide sur le monde ne se laisse pas détruire par ce qu’elle découvre et qu’elle tente de transposer en termes littéraires. Le parcours de la MAISON d’Elisa est régulièrement ponctué par des références à l’acte d’écriture, suivant le temps cosmique, le rythme des jours et des nuits dans lesquels ses lamentations ont un ton d’analyse du discours qui mêle sa préoccupation individuelle à l’inquiétude collective.” Agnès Levécot, *Profondeur du temps : Un certain regard*

sobre uma identidade nacional que também é procurada sendo ambas espelhadas na indagação do próprio romance que revela a sua própria procura (interrogando a identidade do género romanesco). Elisa analisa as razões da sua necessidade de escrever fundamentando a importância da prática da escrita na consolidação da sua identidade. Elisa escreve para um novo sentido, uma nova identidade, uma vez que tem uma “herança” a reconstruir: *Porque onde eu nasci pátria e casa estava tudo roto* (CP, 130).

• Traços narcísicos: Espelhos e Fotografias

No seu projecto de desconstruir os pilares do diário, as ficções do “Eu” e do “Tempo”, Teolinda Gersão vai demonstrar simultaneamente como estas são essenciais à génese da escrita. No seu *Diário* são desmontadas duas razões que dinamizam o processo de escrita, os desejos de fixar o sujeito que escreve e o tempo, estando, no fundo, a primeira razão intimamente dependente da segunda.

Neste texto, o questionamento sobre a escrita implica um outro sobre a falácia que domina o pensamento ocidental, a pretensa conceptualização do “Eu”. A intenção da fixação, da revelação do Eu, é o motor subjacente ao processo da escrita e, especificamente, da escrita diarística. No entanto, este projecto é caracterizado em *Guarda-Chuvas Cintilantes*, como uma *alienação*. Se neste *Diário* a forma literária, anunciada no subtítulo, não é realmente cumprida – de acordo com a já referida declaração canónica de uma das personagens – é, no entanto, respeitada a voz íntima necessária ao tom diarístico ou confessional.

Espelhos, imagens em fuga, fotografias, sombras e duplos são motivos que se podem ser reagrupar sob a égide de Narciso e a escolha deste tema, pela escritora do *Diário* de Teolinda Gersão, parece dizer de um lugar privilegiado concedido à reflexão sobre o “Eu” e às suas (im)possíveis representações: *A página como espelho, reflexo, separação e obstáculo, entre um sujeito e o seu objecto* (GC, 34). A imagem do sujeito, reflectida na página/espelho da escritora do *Diário*, é tão equívoca como aquela em fuga proporcionada

sur le roman portugais du dernier quart du XXe siècle. Thèse de doctorat [dirigé par Madame Catherine Dumas], Université Sorbonne Nouvelle – Paris, 2007, Tome 1, p. 205. [Uma versão revista desta tese foi publicada sob o seguinte título: *Le Roman portugais contemporain : Profondeur du temps*. Pref. de Catherine Dumas, Paris, l’Harmattan, 2009.]

pelas águas inconstantes: *O seu rosto boiando nas águas, sempre de novo espelhando-se e fugindo, desmanchando-se. Água que corria e se turvava, encrespava, ao menor sopro do vento.* (GC, 34)

Gérard Genette, no capítulo de *Figures*, intitulado “Complexe de Narcisse”, chama a atenção para o facto de o tema de Narciso congregar em si dois motivos ambíguos, o da fuga e o do reflexo. Genette exprime teoricamente a ambiguidade que Teolinda Gersão revela na sua criação literária: “Cette image de lui-même sur laquelle il se penche, Narcisse ne trouve pas dans sa ressemblance une sécurité suffisante. [...] c’est une image fuyante, une image *en fuite*, car l’élément qui la porte et la constitue est voué par essence à l’évanouissement.”⁹⁴⁷ A escritora do *Diário*, qual Narciso, encontra de si própria uma imagem da mesma natureza. *Não a imagem fixa e convencional do espelho, mas uma imagem em fuga. Mas quem tinha força de quebrar a convenção do espelho?* (GC, 34)

A água que corre está absolutamente em sintonia com uma imagem que se pretende em fuga: “l’image de narcissé s’inscrit sur une matière en fuite”⁹⁴⁸, “L’eau est le lieu de toutes les trahisures et de toutes les inconstances : dans le reflet qu’elle lui propose, Narcisse ne peut se reconnaître sans inquiétude”⁹⁴⁹. O motivo da água exprime, por excelência, esse reflexo do “Eu” como um duplo, “c’est à dire à la fois un autre et un même”⁹⁵⁰, esse “Outro eu” em fuga permanente pela página, inalcançável por uma escrita que o persegue. A imagem, o reflexo, a sombra em fuga, sublinha a distância entre o “Eu” que diz e o que de si diz: *Media-se apenas, escrevendo, a distância entre o eu e o seu duplo, a sua sombra fugidia, que sempre de novo lhe escapava. Alienação era o nome da escrita* (GC, 34). O eco do referido ensaio de Genette é ainda repetido, no fim deste fragmento *Sexta, dezoito* do *Diário* de Teolinda Gersão: “Le moi se confirme, mais sous les espèces de l’Autre : l’image spéculaire est un parfait symbole d’aliénation.”⁹⁵¹ E a escrita parece denunciar a distância intransponível entre o “Eu” a sua imagem/identidade.

A escritora constata a impossibilidade de fixar o “Eu”, esse *ponto de intersecção de pessoas, vidas, tempos, espaços, dimensões, ponto de intersecção de planos, luzes cores*

⁹⁴⁷ Gérard Genette, “Complexe de Narcisse”, *op. cit.*, p. 21.

⁹⁴⁸ *Ibidem*, p. 24.

⁹⁴⁹ *Ibidem*, p. 21.

⁹⁵⁰ *Ibidem*, p. 21.

⁹⁵¹ *Ibidem*, p. 22.

(GC, 33), que se revela fragmentado e múltiplo no fragmento reflexivo sobre as pessoas verbais: *o eu é de todos o mais instável, quando se chega perto não está lá, transformou-se num leque onde todos os outros se alternam, e se abre e fecha, com os dedos da mão, o eu não existe em si mesmo* (GC, 74).

Não reconhecendo qualquer exactidão na imagem reflectida na página/espelho/água, a escritora tenta ainda o reconhecimento identitário na fotografia, não só no seu retrato, como no da sua própria sombra. Não se reconhecendo também em qualquer das fotografias desbotadas, recorre à fixação da sua imagem num retrato feito por um fotógrafo profissional. No entanto, não se reconhece nesse retrato que considera artificial, em função da objectivação e mediatização operada pelo trabalho do fotógrafo e, sobretudo, pela fixação do “Eu” num tempo passado que faz da fotografia *uma imagem da morte* (GC, 30)⁹⁵². A escritora sublinha o efeito de distância temporal irreversível provocado pela fotografia, na medida em que esta faz necessariamente surgir o tempo como passado. O projecto de identificação ou reconhecimento absoluto do sujeito numa imagem fotográfica será sempre logrado devido ao fosso temporal existente entre o momento da captação da imagem e da sua percepção, como se a fixação do fluxo temporal o tornasse para sempre distante e ausente. Será sempre logrado esse desejo de coincidência da imagem com o “Eu”, também expresso por Barthes:

“Je voudrais en somme que mon image, mobile, cahotée entre mille photos changeantes, au gré des situations des âges, coïncide toujours avec mon «moi» (profond, comme on le sait) ; mais c’est le contraire qu’il faut dire : c’est «moi» qui ne coïncide jamais avec mon image ; car c’est l’image qui est lourde, immobile, entêtée (ce pour quoi la société s’y appuie), et c’est «moi» qui suis léger, divisé, dispersé.”⁹⁵³

Barthes refere o interesse da sociedade pelo retrato de um indivíduo imóvel, enquanto que a escritora do *Diário* sugere um interesse semelhante pelos reflexos fixos dos espelhos:

ela deixava no fundo do espelho uma imagem fixa, parada, um simulacro, e andava, ela mesma, por outros lugares, à solta concluiu [...] Não coincidir com os espelhos é o maior dos crimes. O espelho é a segurança, o enquadramento. [...] Recusar os espelhos é deitar abaixo a sociedade e o mundo. (GC, 30)

⁹⁵² Como o assinalou Jean-Marie Schaeffer: “L’image photographique ouvre l’écart temporel : elle fait surgir le temps comme passé, alors que l’image filmique, toujours de nouveau, ferme l’abîme et ouvre le temps comme présence.” Jean-Marie Schaeffer, *L’Image précaire : Du dispositif photographique*. Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 65.

⁹⁵³ Roland Barthes, *La Chambre claire : Note sur la photographie*, op. cit. p. 26-27.

Na sua busca identitária, a escritora do *Diário* descobre-se numa multiplicidade fluida inapreensível que escapa à ordem e ao entendimento socialmente dominante. A consciência de um eu em devir que não pode ser enclausurado numa imagem que suspenda o tempo, é experimentada pela escritora horrorizada com o retrato fotográfico “manipulado” (resultado de manipulação do Eu) pelo fotógrafo: (*o tempo parado, o instante preso, ficarás assim pela eternidade adiante – as fotografias eram uma imagem da morte, o seu rosto sem vida, uma máscara de cera, fixa, fria*) (GC, 30).

O retrato fotográfico ilustra o desdobramento do sujeito implícito no processo auto-reflexivo, onde ocorre a cisão entre o Eu, sujeito que pensa e o Eu, objecto pensado. A partir do momento que o Eu se fixa em objecto pensado, ocorre uma incursão da morte, uma captação do Eu mortífera, semelhante à sugerida por Barthes, a propósito do retrato fotográfico:

“Imaginairement, la Photographie [...] représente ce moment très subtil où, à vrai dire, je ne suis ni un sujet ni un objet, mais plutôt un sujet qui se sent devenir objet : je vis alors une micro-expérience de la mort (de la parenthèse) : je deviens vraiment spectre.”⁹⁵⁴
 “Au fond, ce que je vise dans la photo qu’on prend de moi [...] c’est la Mort : la Mort est l’*eidos* de cette Photo-là.”⁹⁵⁵

O retrato de Roland Barthes, torna-o num espectro, enquanto que o da escritora do *Diário* de Teolinda Gersão, a torna num rosto sem vida, devido à instrumentalização do sujeito operada pelo fotógrafo (*ela própria era um objecto, assim exposta, à mercê da luz e da objectiva. (GC, 30)*), também referida por Barthes (“Devant l’objectif, je suis [...] celui dont le photographe se sert pour exhiber son art”⁹⁵⁶), e à objectivação mortífera que a captação do tempo e da imagem implicam, o “Eu” da escritora *de tão manipulad[o] e de tão mort[o] [...] não se reconheceu nesse retrato. (GC, 30)*

Assim, o único retrato com alguma viabilidade parece ser aquele formulado através das palavras, o auto-retrato escrito metaforizado na pintura, *Iria pintando em cada dia o seu retrato [...] os retratos dela escrevendo (GC, 28) e o retrato falado (GC, 31)*. Enquanto forma literária que fixa num processo contínuo e quotidiano a vida que se manifesta, o diário

⁹⁵⁴ *Ibidem*, p. 30.

⁹⁵⁵ *Ibidem*, p. 32.

⁹⁵⁶ *Ibidem*, p. 29.

seria a forma ideal para “fixar” os *retratos* nunca concluídos, mas em devir, da escritora *escrevendo*.

Avançando na escrita do diário, a escritora compreenderá a inefabilidade da fixação do “Eu”, também anunciado por um “Eu” que corre sempre à frente das palavras: *Ela usou as palavras como falsas pistas, indícios, atalhos falsos, corria na frente, livre, enquanto eles se perdiam nos labirintos das palavras que ela ia deixando atrás de si*. Os motivos narcísicos do espelho e do retrato fotográfico contribuem para acentuar o fosso entre o “Eu” e a sua representação, sendo sublinhada a inadequação da palavra à captação dessa coincidência impossível do “Eu” e da sua imagem, representação, retrato. Depois de constatada a impossibilidade de uma representação fidedigna do “Eu”, segue-se a sua explicação: se o “Eu” assim como o mundo é devir, toda a fixação num momento que o suspende no tempo é contrária à sua “essência”. A crença na possibilidade de fixação de um “Eu” em movimento, em devir, como a própria vida, é uma ficção. Só ao indivíduo morto lhe pode ser atribuída uma identidade, fixa, só a este lhe pode ser apreendido o seu ser, doravante imutável.

As imagens reflectidas nos espelhos ou fotografias são enganadoras, não reconhecidas pela escritora porque fixas num tempo diferido, quando o que esta aspira é à sua presença imediata. A esta tensão, dificilmente resolúvel para a qual a escritora apenas sugere como solução múltiplos retratos dela *escrevendo*, cujo tempo do verbo no gerúndio exprime essa presença desejada, Eric Marty apresenta um dispositivo teórico que opõe o “Moi”/Ego/EU ao “Mien”/tudo o que me/nos integra escapando, no entanto, a uma definição fixa e imóvel do “Eu”. Com estas duas noções, este autor articula a de intimidade ou íntimo, clarificando-a nos seguintes termos:

“Reprenons une fois encore : qu’est-ce que l’Intime? Je dirai: ce n’est pas le *Moi*, c’est le *Mien* ; pas ce qui est *Moi*, mais ce qui est *mien* : tout ce qui ne peut figurer dans une logique ou une cohérence du sujet, mais qui se soustrayant précisément à cette cohérence, m’appartient tout de même, et peut-être plus encore que toute autre chose, ce qui me définit, non sous la forme d’un prédicat ontologique, mais comme ensemble hétéroclite que je ne peux abandonner au Monde, faute de quoi je me trahirais.”⁹⁵⁷

O *Moi*, referido por Marty, corresponde à imagem reflectida no espelho (essa totalidade) que o sujeito e a sociedade pretendem atingir para poderem conhecer e dominar

⁹⁵⁷ Eric Marty, *L’Écriture du jour : Le Journal d’André Gide*. Paris, Éditions du Seuil, 1985 p. 197.

(“Le Moi est le total que le sujet veut atteindre pour s’atteindre, l’Intime, un méli-mélo de comptes, toujours inexacts, que le sujet doit refaire quotidiennement.”⁹⁵⁸). Teolinda Gersão parece ter bem consciência da ineficácia de um retrato único do sujeito para traduzir a multiplicidade de “Eus” que este é.

A questão fundamental sobre o “Eu” que se questiona a si mesmo, operando a cisão auto-reflexiva, encontra-se subjacente ao pensamento da escritora do *Diário* (“Então faço silêncio, volto a mim, e em mim, reflecto: *Que sou então?*”) (GC, 85). A libertação dos elementos do discurso, *serei livre de libertar-me dos elementos do discurso*. (GC, 85), pode ser interpretada como a capacidade que o sujeito/escritora tem de não cair na armadilha da unidade do “Eu”, da ficção do “Eu”, como uma totalidade definível, metáfora da crença na possibilidade da representação, mantendo a lucidez reflexiva de se questionar a si mesma, de se considerar a si própria objecto do seu pensamento: *contemplar a minha mão e permanecer totalmente distinta, perguntando-me com que direito particular a chamo minha* (GC, 85), exprime a vontade de evitar a ilusão de um “Eu” totalitário que forma de si uma ideia sólida inabalável, esquecendo a sua evolução e volubilidade. De um desdobramento semelhante que sublinha a cisão entre a consciência do corpo e o próprio corpo (inconsciente) enquanto via de conhecimento aprofundado do “Eu” numa “viagem dentro de si mesmo”, testemunha o seguinte extracto de *O Silêncio*, que lembra a música tocada em *Teclados*⁹⁵⁹:

E então ela partia dentro de si mesma, numa direcção alta e aguda, que de repente se desdobrava numa escala inteira. Como alguém sentado ao piano subitamente descobre as suas mãos sobre o teclado, e as mãos partem, soltas, pelos sons, experimentando todos, combinando-os de cada vez num improviso diferente, enquanto a alegria sobe, funda, e não se sabe se vem da alegria de correr ou da possibilidade de combinar os intervalos sempre de uma maneira nova. (O Silêncio, 52)

A mão da escritora, assim como o uso que faz da linguagem, é algo que a serve mas que não a define de forma definitiva. As mãos que percorrem o teclado, lembram ainda o “Eu” (inconsciente) que corre diante qualquer tentativa de clausura numa identidade una (consciente).

A busca da palavra certa, perfeita, simboliza a busca da identidade e é metáfora da busca de sentido do sujeito. A procura da palavra coincide com uma busca identitária. O

⁹⁵⁸ *Ibidem*, p. 197.

⁹⁵⁹ Teolinda Gersão, *Teclados*. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1999.

escritor reflecte sobre a escrita e escreve-se. A dificuldade em encontrar essa palavra, cumpridora do seu papel de transparência, confere a dificuldade do escritor em alcançar a sua identidade. Na interpretação feita por Teolinda Gersão da escrita como alienação, pode-se ler o sentimento de frustração que resulta da ineficácia da utilização da escrita como meio de se atingir o sentido da existência individual.

A procura da palavra certa, inexistente, exprime o problema da limitação da linguagem. Marguerite Duras denomina tal palavra de *mot-trou*⁹⁶⁰, traduzindo essa impossibilidade da linguagem de dizer de uma forma imediata, constituindo-se, no entanto, como o desejo que move aquele que escreve. No *Diário* de Teolinda Gersão, a procura de tal palavra constitui um desafio, um jogo lançado à escritora pela própria filha:

*Tem quatro sílabas, diz o Esquilo. E começa por ar.
(Uma palavra que se procura o dia todo, sem achar, e de noite se continua procurando, por dentro dos sonhos, e não se encontra nunca, é uma palavra branca, começa por a porque a é o princípio, mas não acaba nunca, é uma palavra instável, ondulante, que muda com o vento e se transforma, é o mar, não é o mar, é o vento, o céu, o campo, a praia, a areia, é o corpo, é a nuvem, é o mar, é sempre o mar, não é o mar, adivinha onde começa e onde acaba, tem princípio porque tudo tem princípio, ou não tem talvez fim e não começa.) (GC, 56)*

Essa palavra de tendência inalcançável, onde tudo está contido, simboliza a possibilidade da inteligibilidade do sujeito, do indivíduo, do “Eu” que a procura para existir, dizendo-se. Essa palavra é procurada incansavelmente para transmitir, plasmar não uma representação mediatizada, mas uma presença, caracterizada pela vontade, pelo desejo da coincidência imediata da escritora consigo mesma, com os objectos e com o mundo que necessariamente passam por si. Essa palavra “desordenada” distingue-se de um discurso coerente (que distancia e separa), adoptando uma existência material e corpórea semelhante à do sujeito que a procura: *(De olhos vendados, tacteando, procurando a palavra estendendo as mãos por entre as folhas, debaixo da areia, nos intervalos entre as pedras – e de repente sei que não a vou encontrar nunca.) (GC, 57).*

⁹⁶⁰ Em *Le Ravissement de Lol V. Stein*, perante a experiência fundamental de Lol, radicada no paradoxo, não há palavras capazes de traduzir o fascínio que esta nutre por aqueles que lhe retiram a identidade e simultaneamente lhe possibilitam uma revelação/ausência, do domínio do inconsciente inominável e inapreensível. Cf. I Parte § 2.3. “Uma inteligência mística?”, nota 138, p. 80.

Numa procura de índole semelhante quando Elisa, em *Casas Pardas*, chega ao fim do seu caminho iniciático na escrita e na busca identitária, *Parece-lhe que há-de haver uma receita próxima e simples como uma só palavra* (CP, 397), muito próxima talvez da *palavra perfeita* (MM, 43) encontrada por Maina.

• “Escrever para não morrer”

Na impossibilidade de fixar o “Eu”, assiste-se à tentativa de fixar o tempo, ou melhor, de o fazer perdurar para além do seu fluxo inexorável que escoia para a morte, o que constitui uma razão mais do que suficiente para se escrever, tal como confessa a escritora do *Diário: Iria pintando em cada dia o seu retrato, decidiu, deixaria retratos sucessivos no tempo, multiplicando-se para aumentar as suas hipóteses de escapar à morte. Porque a morte levaria muito mais tempo a apagar todos esses eus do que apenas um só.* (GC, 28)

A identidade da escritora do *Diário* é procurada na multiplicidade de retratos, numa multiplicidade de Eus, que não só confirma a incapacidade de uma fixação única e unitária do “Eu”, como se afirma mais resistente e eficaz na luta contra a aniquilação e diluição, consumada pela inexorabilidade do tempo. A multiplicidade manifesta-se mais abrangente e perene do que a unidade. Confirmando a escrita como um espaço de liberdade que permite uma nova representação do sujeito feminino, contraposta à “unidade do Eu e à imagem de poder”⁹⁶¹: *Deixar um risco no tempo, um traço na areia, para provar que estou viva* (GC, 23) *As pessoas corriam atrás do tempo mas não conseguiam apanhá-lo* (GC, 73), nem a si mesmas, em permanente mutação ao sabor desse tempo que as transforma incessantemente.

Escrever é cumprir a tarefa da palavra: evitar o esquecimento, o vazio do tempo passado, a morte derradeira. Segundo Michel Foucault: “Écrire pour ne pas mourir, comme disait Blanchot, ou peut-être même parler pour ne pas mourir est une tache aussi vieille que la parole. [...] Le discours, on le sait, a le pouvoir de retenir la flèche, déjà lancée, en un

⁹⁶¹ Tal como o sublinha Maria Graciete Besse relativamente à escrita desta Autora: “Pour Teolinda Gersão, l’écriture constitue de toute évidence un espace de liberté, où la femme découvre une possibilité nouvelle du rapport à soi, de la présence au monde et de l’ouverture à autrui. (...) Dans tous ces récits, la voix devient souvent lyrique et interdit tout surgissement d’un sujet solidifié, représentant l’unité du moi et l’image du pouvoir.” Maria Graciete Besse, “Figurations du féminin dans la littérature portugaise produite par les femmes : une rhétorique de la différence”, in *Femme et Écriture dans la Péninsule Ibérique*. Tome I, Éditions L’Harmattan, 2004, p. 36.

retrait du temps qui est son espace propre.”⁹⁶² O tema da fixação da memória, através da escrita como meio de reter os acontecimentos passados, é uma questão que se revelará querida a Teolinda Gersão e que constituirá o móbil do romance *A Casa da Cabeça do Cavalo*.

No entanto, nem sempre a vida pode ser lida, destituindo ao livro no qual se escreve a função que lhe é consagrada de evitar o esquecimento e fazer perdurar a memória. A vida metaforizada no livro de páginas coladas, reduz-se a *um dia único* onde os detalhes de todos os outros desapareceram, impossibilitados de serem lidos por uma memória envelhecida que tudo esqueceu de acessório e superficial, mas que concentrou em si a capacidade de ver o essencial:

Os dias estavam agora colados, sobrepostos, passando a quatro e quatro, ela esforçava-se a despegá-los com os dedos introduzindo com jeito entre eles uma lâmina de faca, mas eles não descolavam, estalavam à superfície, estilhaçavam-se [...] mas vendo bem talvez não fosse tão grave, o momento chegaria sempre em que olhando para trás veria a vida inteira como um dia único, do mesmo modo em que antes de adormecer encontrava por vezes uma consciência excessiva e delirante das coisas e as via simplificadas até à transparência. (GC, 72)

Será a visão das coisas *simplificadas até à transparência* uma clarividência que assola o sujeito apenas no momento imediatamente anterior à morte, que no texto é metaforizada no sono, entrada no domínio do inconsciente? A visão clarividente e iluminada *por uma luz demasiado intensa*, aproxima-se daquela sugerida na epígrafe de Espinosa que abre o *Diário*, e da que é de facto experimentada pela escritora, no fim do mesmo, o que acaba por constituir uma resposta optimista à nossa pergunta.

Apesar de a morte, nomeadamente sob a forma de suicídio, ser frequentemente sugerida no *Diário* de Teolinda Gersão, não parece emergir deste texto a sua consciência e o seu significado mais profundo; o que permitiria acabar com a corrida contra o tempo e desencadear a consciência do tempo presente. No romance *A Casa da Cabeça de Cavalo*, tal consciência manifesta-se com todo o fulgor pois as suas personagens, tendo atravessado a morte, compreendem que na vida, só a sua perda é realmente grave e irremediável, dotando-as da capacidade de lhe conceder um verdadeiro sentido. É o medo da morte, o receio que

⁹⁶² Michel Foucault, “Le langage à l’infini”, in *Dits et Écrits I : 1954-1975*. Paris, Quarto, Gallimard, 2001, p. 278 [Publicado originalmente sob o título, “Le langage à l’infini”, in *Tel Quel*. N° 15, automne, 1963, p. 44-53].

essa ficção do “Eu” desapareça para todo o sempre deixando no seu lugar o vazio, que dinamiza a escrita: “il se peut bien que l’approche de la mort, son geste souverain, son ressaut dans la mémoire des hommes creusent dans l’être et le présent le vide à partir duquel et vers lequel on parle.”⁹⁶³

E Blanchot justifica ainda a escrita diarística, numa perspectiva semelhante à de Foucault: “Chaque jour noté est un jour préservé. Double opération avantageuse. Ainsi l’on vit deux fois. Ainsi l’on se garde de l’oubli et du désespoir de n’avoir rien à dire.”⁹⁶⁴

A razão primordial da escrita parece residir na urgência de (fazer) parar o fluxo inexorável do tempo que caminha para a morte. Apanhar o tempo é a capacidade de o fixar numa memória que só se manifesta no presente. Mas, a melhor maneira de viver o tempo seria não o pensar, nem em termos de passado nem de futuro, mas apenas de presente sentido e impensável.

1.3. *Os Guarda-Chuvas Cintilantes: um jogo dada?*

Importante será talvez salientar que Teolinda Gersão organiza, traduz e prefacia uma *Antologia Bilingue de Textos Teóricos e Poemas Dada*, em 1984, ano anterior à publicação de *Os Guarda-Chuvas Cintilantes*. A proximidade das datas de publicação das duas obras leva a supor que o trabalho de índole teórico contribui, muito provavelmente, para a inspiração do trabalho artístico-criativo que resulta no tom paradoxal e lúdico do seu *Diário*.

Em virtude desta coincidência, talvez não tenha sido por acaso que João Segurado escolheu como elementos de composição da capa da primeira edição de *Os Guarda-Chuvas Cintilantes*, uma reprodução da pintura de Vieira da Silva, de 1937, intitulada *La Machine Optique*, sobre a qual procede à colagem de pedaços de papel onde estão impressas letras que compõem o título e o nome da Autora. Não só a obra de Vieira da Silva é certamente influenciada pela sua convivência com artistas do movimento Dada e Surrealista⁹⁶⁵, como a

⁹⁶³ *Ibidem*, p. 278.

⁹⁶⁴ Maurice Blanchot, “Le journal intime et le récit”, *op. cit.*, p. 226.

⁹⁶⁵ Maria Helena Vieira da Silva chega a Paris em 1928 e partilha com vários artistas a agitação cultural intensa que fervilhava na capital francesa nessa época. A partir de 1917, os ecos do grupo Dada de Zurique fazem-se ouvir na capital francesa, desempenhando um papel fundamental na génese do movimento surrealista. “É em

colagem de João Segurado se inspira nessa mesma técnica artística inventada e divulgada por esses movimentos. No prefácio da referida antologia Dada, ao definir a técnica de colagem, Teolinda Gersão descreve a capa daquele que será o seu próximo livro: T.G. – “A técnica de colagem foi primeiro utilizada no domínio das artes plásticas, e consistia em colar no quadro elementos concretos (pedaços de papel, jornal tecido, etc.) retirados directamente da vida e utilizados como «citações do real».”⁹⁶⁶

A escolha da pintura de Vieira da Silva *La Machine Optique*, justifica-se não só pela referência a esse universo maquinal, modernista onde emerge o movimento Dada, como também evoca a multiplicidade de perspectivas, ilusões ópticas salientadas no *Diário*, esse “caleidoscópio” pelo qual *o leitor voyeur espreita, depois de deitar uma moeda na ranhura na caixa* (GC, 26), para aceder à *unidade ilusória* do autor.

Se a obra, *Os Guarda-Chuvas Cintilantes*, se apresenta fragmentada é porque pretende reflectir o estado de um sujeito estilhaçado, pretendendo “fixar” esse retrato de um eu cubista, de múltiplas facetas simultâneas, dificilmente representável, como o escreve repetidamente a escritora do *Diário*, em busca permanente de uma imagem, duplo, sombra, que lhe escapa incessantemente. Procura fragmentária, descontínua que o próprio diário acaba por materializar. A esta perspectiva fragmentada do “Eu” e do “Real”, está subjacente o conceito de simultaneidade, inerente às mais importantes inovações dadaístas. Teolinda Gersão parece reger-se, ao longo da escrita do seu *Diário* pelo pressuposto da simultaneidade que define da seguinte forma:

T.G. – “Trata-se de captar o real do modo mais imediato e directo – e o real é uma vertiginosa soma de estímulos não sucessivos mas coincidentes, que por isso produzem a sensação de um amontoado caótico.”⁹⁶⁷ “Significativo é como ponto de partida, o abandono da visão naturalista, e, com esta, da perspectiva. A «ideia» do objecto, nas suas facetas simultâneas, substitui-se à sua representação tradicional. Planos e elementos heterogéneos associam-se numa visão conjunta que é mais do que a soma das suas partes.”⁹⁶⁸

1919 que Dada surge, em Paris, com Picabia, que será seguido por Tzara em 1920. Mas já desde 1919 Tzara e outros dadaístas tinham mantido correspondência com Breton e outros, e já em 1917 as revistas de Zurique tinham sido lidas em Paris. Os jovens poetas que se reuniam em torno de revistas de vanguarda irão constituir o grupo dadaísta parisiense: Louis Aragon, André Breton, Paul Éluard, Robert Desnos ao lado de artistas plásticos como Max Ernst, Marcel Duchamp ou Man Ray.”, in *Dada: Antologia Bilingue de Textos Teóricos e Poemas*. Organização, tradução e prefácio de Teolinda Gersão. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1983, p. 49. Dada vem impulsionar, na década de 20, a vanguarda francesa que Maria Helena Vieira da Silva teve a oportunidade de conhecer de perto.

⁹⁶⁶ Teolinda Gersão, *Dada: Antologia Bilingue de Textos Teóricos e Poemas*, op.cit., p. 40.

⁹⁶⁷ *Ibidem*, p. 34.

⁹⁶⁸ *Ibidem*, p. 42.

Tal pressuposto de simultaneidade, conduz necessariamente à abolição de uma perspectiva dicotómica da realidade, assim como à supressão de um dos fundamentos do pensamento lógico-racional, o princípio do terceiro excluído e da não contradição, segundo os quais, uma proposição não pode ser verdadeira e falsa: *Porque há sempre dois lados das coisas, cada uma é sempre o contrário de si própria.* (GC, 12) O guarda-chuva, que pode ser guarda-sol, reúne simultaneamente em si, os elementos feminino e masculino que, neste caso, não são contraditórios mas complementares: *Persigo a imagem que estaria por detrás do primeiro guarda-chuva. (...) A cúpula do céu. O útero azul da Grande Mãe. E por outro lado o princípio fálico, o eixo do mundo.* (GC, 65) A linguagem é afirmada como um jogo cuja regra principal é a da contradição: *De repente é noite e estou cansada e a linguagem embaraça-se, contradiz-se, perde-se nas areias do incerto.* (GC, 85) Porém, esta característica não constitui algo de preocupante para a diarista, uma vez que a escrita, enquanto forma de arte com uma vida própria, apenas terá de ser autêntica, não lhe sendo exigido qualquer princípio de veracidade. A “verdade” não tem qualquer sentido no universo artístico, como afirma Linda Hutcheon, referindo Jorge Luís Borges: “La fiction est évidemment fiction ; la vie aussi, comme nous l’a montré Borges, est d’ordre fictif, est de notre propre fabrication. (...) La véritable «authenticité» exclut qu’il y ait des vérités absolues. (...) La «vérité» n’a pas de sens en art.”⁹⁶⁹ A escritora do *Diário*, bem consciente do paradoxo que é questionar a veracidade da escrita literária (ou o seu carácter de representação fidedigna da “realidade”, uma vez que esta é atravessada pela ficção), aponta para a verdadeira “autenticidade” do *livro* que permite afirmar uma verdade e o seu contrário, sem lhe retirar validade:

Era uma verdade que anulava outra, sentiui passando a mão pelo papel. Mas juro que eu não mentia [...] (Minhas filhas crescem como ramos do meu corpo, não inteiramente separadas, crescem das minhas mãos, dos meus olhos, do meu sono. Girafa e Esquilo. Nomes arbitrários. Mentiras.) (GC, 40)

É sob uma lógica paradoxal de impossibilidade e limitação de um discurso sobre a própria linguagem, que este diário é escrito. De tal, é exemplo a intenção de um “Eu” (escritor) em perpétuo movimento, que se pretende fixar a si mesmo (na escrita),

⁹⁶⁹ Linda Hutcheon, “Modes et formes du narcissisme littéraire”, in *Poétique*. N.º 29, 1977, p. 92.

encontrando-se irremediavelmente escritor (Eu) e escrita (seu eventual reflexo) em tempos diferidos, ora sendo o “Eu” que foge à frente da intenção de ser captado (uma vez que o escritor pretende capturar uma imagem (impossível) de si (GC, 31)), ora sendo a escrita que salta as fronteiras da consciência do seu autor (GC, 47).

Este cenário ficcional poderia, como aliás sugeriu Casimiro de Brito⁹⁷⁰, apoiar-se nas propostas do movimento Dada, conforme são apresentadas por Teolinda Gersão, na já referida antologia:

T.G. – “Este mundo fragmentado e múltiplo é, por outro lado, o mundo da superfície: as coisas não são mais do que uma excitação passageira dos sentidos, o conhecimento que delas se tem é reduzido, (...) todas as coisas se equivalem, porque todas são apenas «superfície» (...) O «bom» não é por isso para os dadaístas «melhor» do que o «mau» (...) – já que ambos se situam lado a lado, sem hierarquia possível – existe apenas uma simultaneidade, também nos valores”.⁹⁷¹

A escrita da diarista tende para o âmago do Eu, sem nunca lá chegar, apalpando apenas a sua sombra aparente: *a caneta apenas deslizava, sem ferir o papel, volteava, dançava à superfície* (GC, 34).

Teolinda Gersão aponta ainda outras características do movimento Dada que se encontram nitidamente manifestas no seu *Diário*, entre elas, a dimensão irónica e lúdica:

T.G. – “Outros aspectos são fundamentais em Dada: o riso [...] é uma característica constante, através de múltiplas formas – humor, ironia, sátira, *blague*, [...] – e converte-se num sempre renovado ponto de partida. Dada ri de tudo, também de si próprio, e renasce com mais força de cada gargalhada em que se põe em causa. Incansavelmente destruir-se e gerar-se são parte do seu jogo, Dada é finalmente puro *jogo*, e assume conscientemente a sua essência lúdica.”⁹⁷²

Os guarda-chuvas riem-se da escritora em gargalhadas finas e esta, no fim do *Diário*, aceita transformar-se em cão, ladra alegremente e rasga com os dentes um guarda-chuva, esse símbolo da criação artística autotélica. Neste universo, no qual a escritora se questiona questionando a escrita, sem perder a capacidade de se rir de si mesma, identifica-se uma inspiração dadaísta. Sobretudo se atendermos a uma das definições⁹⁷³ de Tristan Tzara:

⁹⁷⁰ Casimiro de Brito, “*Os Guarda-Chuvas Cintilantes* de Teolinda Gersão”, in *Revista Colóquio/Letras*. N.º 89, Lisboa, Jan. 1986, p. 94.

⁹⁷¹ Richard Huelsenbeck, *En avant Dada*, p. 40. Cit. por Teolinda Gersão, *Dada: Antologia Bilingue de Textos Teóricos e Poemas*, op. cit., p. 45.

⁹⁷² Teolinda Gersão, *Dada: Antologia Bilingue de Textos Teóricos e Poemas*, op. cit., p. 32.

⁹⁷³ Teolinda Gersão, na sua *Antologia Dada*, precisa que: “As definições do movimento são um tema frequente nos textos dadaístas, mas são sempre definições adiadas, iludidas pelas cabriolas de metáforas várias. Dada é sempre «outra coisa».” *Ibidem*, p. 27.

“Dada é um cão.”⁹⁷⁴ No entanto, atendendo às fronteiras ténues entre o Dada e o Surrealismo, e a força com a qual esta última corrente explora o sonho – face à dimensão fundamental do onírico, de uma forma geral, em toda a obra de Teolinda Gersão e, de uma forma particular, neste *Diário* – também se pode vislumbrar uma influência marcadamente surrealista:

T.G. – “Desprovido de sentido último, também o universo se apresenta como um jogo incessante e vário, cujas regras não existem, ou pelo menos não são conhecíveis racionalmente, e coincidem talvez com o acaso. Para se aproximar do real, a razão seria por isso o mais errático dos caminhos. Dada opta assim pelo irracional, pelo automatismo, pelo acaso. «Desligando» o intelecto e a vontade, seguindo o acaso, mergulha no inconsciente e entra num universo *mágico* onde não existem relações causais, mas coincidências e harmonias secretas, que facultam a chave para uma visão «outra». O que se liga directamente ao Surrealismo.”⁹⁷⁵

Quando Teolinda Gersão explica, na sua entrevista concedida a Inês Pedrosa (e na Conferência-Encontro, organizada pelo Prof. Fernando Martinho, a 23 de Julho de 1990, na Universidade Nova de Lisboa⁹⁷⁶), a intenção subjacente à escrita de *Os Guarda-Chuvas Cintilantes* – deixar que o inconsciente se revele evitando uma escrita realista da sua vida – aproxima-se dos referidos pressupostos da atitude Dada e Surrealista:

T.G. – “Por um lado, tenho uma fascinação pelos diários, sou uma leitora interessadíssima dos diários dos outros, mas por outro lado, sentia uma recusa em fazê-lo. (...) eu não quero fazer uma escrita intimista. O intimismo é uma confissão de determinados estados de alma, porventura secretos mas sempre conscientes, e a mim o que me interessa é captar o inconsciente em relâmpagos.”⁹⁷⁷

Note-se que esta simpatia de Teolinda Gersão pelo Surrealismo, aliás como já foi também apontada em Maria Velho da Costa – a propósito da personagem de Hermínio⁹⁷⁸ e das referências a André Breton, Louis Aragon, António Maria Lisboa ou Mário Cesariny – liga-se, muito provavelmente, ao interesse manifestado nas duas Autoras pelos universos oníricos e revelações emergentes dos sonhos e do inconsciente, domínio privilegiado pelo Surrealismo, mas que não lhe é exclusivo, como salienta Teolinda Gersão: “Quando Breton define (...) o Surrealismo no primeiro *Manifesto* como “dictée de la pensée, en l’absence de

⁹⁷⁴ Tristan Tzara, “Manifeste Dada 1918”, in T. T., *Sept Manifestes Dada* p. 28. Cit. por Teolinda Gersão, *Dada: Antologia Bilingue de Textos Teóricos e Poemas*, op. cit., p. 27.

⁹⁷⁵ *Ibidem*, p. 32.

⁹⁷⁶ Cf. “Conferência-Encontro Teolinda Gersão a convite do Professor Fernando Martinho, Faculdade de Letras de Lisboa, 23 de Julho de 1990”, in Agnès Levécot, *Profondeur du temps : Un certain regard sur le roman portugais du dernier quart du XXe siècle*, op. cit., tome 2, p. LXVIII.

⁹⁷⁷ Inês Pedrosa, “Teolinda Gersão: “Interessa-me captar o inconsciente em relâmpagos”, in *JL, Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Nº 103, Lisboa, 26.06.1984, p. 4.

⁹⁷⁸ Cf. II Parte, 2.5.2. “A palavra do verão”, p. 326.

tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale”⁹⁷⁹, está de facto a arrombar uma porta já aberta.”⁹⁸⁰

Para além da proliferação de sonhos em *Casas Pardas* e no *Diário* de Teolinda Gersão, talvez não seja por acaso que Elisa (a escritora) fecha a sua última casa com um sonho premonitório de um novo início, enquanto que a transformação da escritora do *Diário* em cão, aponta para a sua leitura numa dimensão onírica⁹⁸¹.

Os guarda-chuvas abertos podem ser lidos como uma “perfeição” onde tudo cabe⁹⁸². Vastos como o céu, abrigam o mundo inteiro, no entanto, para lá desse céu, há uma outra vida, um mundo diferente que só poderá ser conhecido sob alto custo, simbolizado pela morte. O que interessa à escritora é *o outro lado*, onde o ser é de uma forma inteira, daí o fascínio pela morte, essa outra face da vida, essa *outra dimensão mais fascinante* (GC, 15).

1.3.1. Um outro lado

A escritora do *Diário* fendida num sujeito que se pensa a si mesmo tornando-se simultaneamente sujeito e objecto de conhecimento – Eu e Outro – sabe que há *justamente um outro lado* (GC, 33), sabe que “Le lieu de l’Être est toujours l’Autre Rive, un au-delà. Ici et maintenant, le miroir liquide n’offre à qui s’y recueille que l’image fuyante d’une

⁹⁷⁹ André Breton, *Manifeste du Surrealisme*, p. 27. Cit. por Teolinda Gersão, *Dada: Antologia Bilingue de Textos Teóricos e Poemas*, op. cit., p. 50.

⁹⁸⁰ *Ibidem*, p. 50.

⁹⁸¹ Jorge Vaz de Carvalho sublinha a valorização plurissignificativa dos sonhos, nos romances de Teolinda Gersão: “conotando: quer as sequências de imagens e sensações que ocorrem no cérebro durante o sono, como exteriorização de um processo inconsciente, representando a verdade interior tal qual é (Jung); quer as fantasias do estado vígil no limiar da consciência; quer ainda a projecção dos desejos num futuro a conquistar. (...) Desaparece a dissemelhança entre sonho, imaginação e realidade e, como nas alucinações ou na loucura, prova-se uma existência intensamente vivida, que regendo-se por regras próprias, transfigura a realidade e apela, tal como a ficção para a *suspensão da incredulidade*, pois não podemos negar que sonhamos, que o sonho é um produto natural e objectivo da nossa psique e que as suas histórias fazem parte da experiência humana mesmo que não saibamos descodificar cabalmente a sua mensagem.” Jorge Vaz de Carvalho, op. cit., p. 47.

⁹⁸² Maria Alzira Seixo interpreta do seguinte modo o título do *Diário* de Teolinda Gersão: “*Os Guarda-Chuvas Cintilantes* é um livro onde se começa por falar de guarda-chuvas, porque a terceira pessoa do feminino que centra o ponto de vista da narração tinha tido, em tempos, um sonho onde roubava guarda-chuvas, e eles adquirem, com o seu acontecimento fabular no discurso, uma dimensão diegética (de intervenção na acção), temporal (de referência ao estado atmosférico oscilando sempre entre chuva e sol, e portanto alternando com sombrinhas – mas também referenciando o tempo interior, as medidas íntimas e os espaços incoincidentes do pensamento) e ainda uma dimensão simbólica (de protecção e de agressão de jogo e de vertigem, de companhia e de disputa, chegando a figurar um micro-universo egoísta mas de harmónico aconchego pessoal: «Quem tem um guarda-chuva é dono de um pequeno céu só para si, que pode abrir e fechar à vontade, um pequeno céu próprio debaixo do grande céu comum, e excêntrico a esse.» 104)” Maria Alzira Seixo, “*Os Guarda-Chuvas Cintilantes* de Teolinda Gersão”, in *A Palavra do Romance: Ensaio de Genealogia e Análise*. Lisboa, Livros Horizonte, 1986, p. 237.

existence transitoire.”⁹⁸³, como escreve Gérard Genette. A cisão característica da auto-reflexividade é a marca específica que impede o homem de atingir a inteireza do Ser, que se situa sempre para além de si. Essa fissura reflexiva distingue o homem dos animais que *cabiam inteiros aquém da divisória e não tinham a penosa certeza de que o outro lado existia*. (GC, 33) Constatação que, anos mais tarde, será expressa por outras palavras pela Autora deste *Diário* a propósito da morte, um dos temas dominantes do romance *A Casa da Cabeça do Cavalo*:

T.G. – “Percebemos e sentimos na pele e na carne que a vida é muito fugaz, que muita coisa desaparece, sem saber como ou quando. De repente damos-nos conta de que as pessoas não estão mais lá, as suas vidas já não estão, é como se nunca tivessem estado. Algo varreu tudo. E nós enquanto seres humanos não o aceitamos facilmente. Lutamos contra a morte, porque sabemos que ela existe, o animal não o sabe. Esta é a única fatalidade que aparece no livro, o resto pode ser contornável.”⁹⁸⁴

O espelho líquido e a sombra em fuga fornecem à escritora, que no primeiro se recolhe (se observa) e na segunda se procura, a certeza de uma existência transitória e efêmera: *Eu, experimentou ainda outra vez, mas era sempre uma verdade inconsistente* (GC, 33). A escritora do *Diário*, ao ver como Narciso, a imagem do *seu rosto boiando nas águas*, compreende que a sua natureza é evanescente, tal como a do elemento aquático. E o outro lado da página e do espelho, onde o seu rosto poderia ser fixado, agarrado, é-lhe de facto inalcançável. Apesar de todos os esforços, a escrita fica à superfície, incapaz de atingir a profundidade das águas para onde um rosto, ser inteiro, foge, escapando-lhe.

O *outro lado* do espelho, da página, não só pode ser lido como o lugar da inteireza do ser ou do sujeito, da coincidência perfeita do desdobramento do eu que se pensa, como também o de um horizonte ideal inalcançável e utópico, o domínio do inconsciente, ou ainda, muito “simplesmente”, como a morte irremediável incógnita.

A metáfora da saída, da ultrapassagem da barreira do corpo, do limite que implica qualquer interpretação ou sentido únicos e definitivos dados ao texto, ao universo e ao próprio “Eu” é recorrente, nesta narrativa de Teolinda Gersão, sublinhando o carácter fechado e opaco da linguagem e do pensamento. A este respeito, Maria Alzira Seixo nota:

⁹⁸³ Gérard Genette, “Complexe de Narcisse”, *op. cit.*, p. 26.

⁹⁸⁴ Elena Fernandes, “Teolinda Gersão: A Memória do Tempo”, in *JL, Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Lisboa, 03.07.1996, p. 17 [Entrevista s/ *A Casa da Cabeça do Cavalo*].

“Sair e entrar, no sentido de ultrapassar fronteiras de territórios mentais aparentemente incomunicáveis é a operação que conscientemente se pratica neste livro.”⁹⁸⁵

O sujeito, ao pensar-se num gesto auto-reflexivo, procede a uma cisão unicamente interior. A objectivação, a concretização de tal cisão ocorre na situação de suicídio, na qual o sujeito radicaliza o corte entre aquele que, dono de si, dá a morte ao próprio corpo saltando para fora de si mesmo, transcendendo-se. Depois de tal gesto qualquer racionalidade, entendimento ou linguagem ciente da sua limitação só (se) pode calar, atingindo talvez uma inteireza una: *Só quem se matava se possuía talvez inteiramente. Daí que o suicídio fosse fascinante.* (GC, 91)

A tensão que dinamiza a escrita deste diário, estabelece-se entre a estranha convicção de que o sujeito se pode observar e conhecer a si mesmo e a tomada de consciência de que esta é uma vã tentativa de dar voz, através da linguagem, ao que nele permanece inapreensível. Este estranho combate leva o escritor a sentir-se puxado para fora de si mesmo, para um lugar derradeiro ao qual não tem acesso senão através da morte, do suicídio. A tentação da escritora é permanente, sendo declarada e actualizada numa projecção e desdobramento imaginários, numa outra, seu duplo, Ana Maria, personagem de uma das histórias integradas no *Diário*:

Até que ela punha um pé no parapeito e o outro pé no espaço e caía para fora – a janela como saída, o gesto libertador de cair fora – via-se cair, ela sendo Ana Maria, rodando sobre si própria como uma boneca de trapo, formando círculos desencontrados com os braços e as pernas, acelerando a velocidade da queda, até um baque surdo, no chão empedrado, em baixo, que do vigésimo sétimo andar não seria audível e por isso ela não ouvia, agora sentada a meio do sofá e olhando num relance a janela. (GC, 96-97)

O escritor enquanto jogador que se cinde em tensão e risco, procurando transcender-se, tende para o móbil do jogo, a morte. *Ou é um jogo então, a escrita, admito que é apenas um jogo, concluiu. Mas como qualquer jogo podia levar à morte. Porque o que conferia ao jogo tensão e o risco, era que, no limite, o jogador encontrava sempre a morte.* (GC, 97)

⁹⁸⁵ Maria Alzira Seixo, “Os Guarda-Chuvas Cintilantes de Teolinda Gersão”, *op. cit.*, p. 238.

1.2.2. A metáfora do jogo

A metáfora do jogo, para designar a escrita, insere-se numa tradição estética que considera a arte uma actividade com um fim em si mesma e não um meio com uma função instrumental qualquer. O jogo, o espaço lúdico, foi neste âmbito frequentemente proposto como possível paradigma da experiência estética. O jogo, assim como a escrita ficcional, possui a sua dimensão própria e autónoma, distinta do “real”; as suas regras e pactos apresentam-se como um conjunto de formas cuja intenção transcende qualquer utilitarismo. Explica-se assim a dificuldade do Professor de Filosofia em escrever, segundo tais regras de jogo: *para escrever era preciso saber primeiro o que é e para que serve a literatura, mas a literatura não se justifica.* (GC, 64)

A escrita é vivida, pela escritora do *Diário*, como um jogo que, a partir do momento em que é fixado, conduz invariavelmente à morte de sentidos possíveis, fixação petrificada de um *logos* que se opõe à multiplicidade de significações possíveis. Se a escrita é um jogo e o jogo conduz à morte, então a escrita é morte, silogismo que resume o fragmento *Sexta, nove* (GC, 97), sendo assim confirmado o destino já anunciado do escritor: *Viver já morto, e ser um texto.* (GC, 68)

Mas, jogando o jogo proposto por Teolinda Gersão (desafio aceite ao longo da terceira parte deste estudo), segundo o qual tudo pode ser visto/escrito/lido como o contrário de si mesmo, também podemos afirmar que se escreve para salvar a vida pela escrita, *como se a vida que ela escrevia pudesse continuar a voltar as páginas [...] quando ela estivesse morta.* (GC, 28)

Jorge Vaz de Carvalho sublinha: “a diarista arrisca a morte (...) ao cindir-se em outro(s). (...) a tensão criada pelas divergências entre os vários *eu*, traduz as opiniões que coexistem, dialogam, se opõem, contradizem e reflectem a instabilidade da diarista e da sua escrita.”⁹⁸⁶ Tal instabilidade, à qual é inerente um risco de morte, é desejada e anunciada pela diarista, logo no segundo fragmento de *Os Guarda-Chuvas Cintilantes: A profunda harmonia entre ela e o mundo – uma harmonia difícil e instável (...) os difíceis exercícios interiores, os saltos mortais de olhos vendados, sobre um fio de arame estendido entre possível e impossível.* (GC, 9)

⁹⁸⁶ Jorge Vaz de Carvalho, *op. cit.*, p. 46.

A evocação das artes circenses⁹⁸⁷ serve para identificar o intenso grau de risco que caracteriza os “métiers” artísticos, o de escritor, palhaço, equilibrista ou trapezista, face à exposição ao público-leitor e ao público espectador de circo: *Andar sobre um arame, a dez metros do solo, com um grande guarda-chuva aberto na mão (...) Dançar sobre as palavras, fazer acrobacias sobre o arame tenso das palavras (...) e sempre em risco de cair em queda livre dentro de um caril de frango ou de um ensopado de enguias (GC, 26)*. O universo circense, assim como a junção de elementos oriundos de esferas diferentes (o arame tenso sobre o caril de frango ou ensopado de enguias), produz uma sensação de “estranhamento”, característica dos movimentos Dada e Surrealista.

O risco e a tentação da morte (inerentes a tais “métiers”) são acentuados, ao longo deste texto, pelos guarda-chuvas cujo *ruído de asas* evoca o de pássaros (forma que acaba por assumir o livro por escrever, “por vir”, que em permanência lhe escapa (GC, 130)), ou o de anjos da morte. A missão dos guarda-chuvas, enquanto símbolo da criação artística, é fazer correr a escritora (GC, 73) em busca de uma saída, uma explicação, uma solução para a vida/escrita que a transcenda e que no final do diário é verbalizada de forma explícita:

– *Vem, vem, vamos partir, sibilavam, em voz baixa, aos seus ouvidos, apenas um passo e levar-te-emos conosco,*
 – *Se não vieres perdeste a vez, não sabemos quando tornaremos a passar, abriremos a outros o caminho que tu agora fechas – põe um pé diante e vem conosco, para quê ficar preso ao corpo, à fronteira, ao limite*
só uma vez na tua vida se abre este caminho, insistiram agitando-se com um ruído de asas que imitava o vento só uma vez (...) se aquieta a balança porque todos os ventos se acalmaram, no vaso do aquário a água deixa finalmente de correr e os peixes espalham-se pelo céu de vidro e levantam a poeira do céu. (GC, 130-131)

A tal tentação de saltar para fora de si mesma (num gesto de morte que pára para todo o sempre a vida e o tempo que corre no *vaso do aquário*), de pretender que a escrita e a compreensão de si sejam possíveis numa totalidade transcendente, utópica, a escritora acaba por resistir e não ceder, seguindo a convicção do cão onírico que lhe diz: *não há nenhuma solução fora de nós*. Este convence-a ainda de que a escrita do sujeito que se busca a si mesmo conduz, conforme é anunciado ao longo do *Diário*, a uma tensão “inglória”, na medida em que – *A melhor parte de ti é a que tu sempre ignoras, (GC, 131)* aquela à qual é impossível dar forma, escapando sempre à linguagem, o que lhe permitiria fazer suas as

⁹⁸⁷ Note-se a já assinalada referência a Tété, cf. 1.2.2. “Vestígios auto e hetero-biográficos”, nota 935, p. 505.

palavras de Genette: “L’homme [la femme] qui connaît, c’est l’homme [la femme] qui se cherche et ne se trouve pas, et qui s’épuise et s’accomplit dans cette incessante poursuite.”⁹⁸⁸

A primeira parte deste capítulo incidiu sobre a reflexão teórica da escrita enquanto processo de individuação, concentrado na expressão do “Eu”. Na segunda parte, constata-se que tal processo reflexivo se inicia no “Eu” para culminar no Outro.

⁹⁸⁸ Gérard Genette, “Complexe de Narcisse”, *op. cit.*, p. 26.

2. Do “Eu” ao Outro: processos de individuação

Ela abriu ao que não era ela as portas da sua vida e do seu corpo. Abandonara os círculos do idêntico e do uno porque desejara a tensão da alteridade. (...) Do choque do eu e do outro, ela nasceu num outro eu diferente. (GC, 102-103)

Considerou então que agora já pouco mais lhe faltava que a aprendizagem da normalidade e (...) imiscuir-se na vida de colectivos muito grandes, (CP, 380).

Depois de se ter tentado mostrar que as personagens escritoras escrevem a procura de uma identidade, verificou-se que, o que numa primeira leitura parece ser a fixação de uma subjectividade que se escreve, numa segunda leitura, revela-se como processo de individuação que adquire sentido em relação com o outro, construção identitária que ocorre no seio da comunidade. É esse percurso de individuação que se traça em direcção ao outro, através de uma escrita auto-reflexiva, que se tenta clarificar neste ponto.

2.1. *Um quarto que seja seu: a casa da escrita*

“Mais cette chambre, la chambre où l’on écrit, est si tranquille, elle mérite si bien son nom de chambre «solitaire!» ; “La chambre de Blanchot est une demeure de l’espace intime, elle est sa chambre intérieure”

Gaston Bachelard, *La Poétique de l’espace*, p. 204-205.

Socialmente, o desejo de escrever do sujeito feminino traz consigo o estigma de uma pulsão subversiva que o projecta para uma margem, uma vez que, à escala da História da Humanidade, a escrita é um luxo suspeito e supérfluo. Paralelamente a esta marginalização social, tal desejo, aspira a um espaço marginal que é essa região de silêncio e solidão necessária à criação escrita:

“La difficulté d’avoir une «chambre pour soi», en particulier au siècle dernier pourrait bien être dans l’espace la traduction de cette impossibilité d’ordre existentiel. (...) mais il ne s’agit pas seulement d’un espace matériel, condition cependant de l’espace psychique

; il s'agit pour la femme-écrivain de parvenir à se réserver un *no man's land*, une zone de silence, autour d'elle et en elle, qui permette la création.⁹⁸⁹

O quarto da escrita, lugar autónomo separado do resto da casa, aparece desde que a sociedade, a sociedade feminina em particular, reclama uma delimitação mais precisa dos espaços privados e públicos, em nome do direito à intimidade. O ensaio de Virginia Woolf, *A room of one's own*, data o reconhecimento do estatuto de escritora, a partir do momento em que a mulher começou a possuir um espaço a si reservado. Sobre a instauração (importância) fundamental de um espaço de solidão, silêncio e disponibilidade no seio da casa e dos seus objectos, necessário ao processo de escrita escrevem Maria Velho da Costa e Teolinda Gersão. No presente ponto, analisa-se a escrita sobre a escrita nesse espaço específico que é a casa nas obras ficcionais de Maria Velho da Costa e Teolinda Gersão, tendo como ressonâncias comparativas dois textos paradigmáticos de Marguerite Duras, *Écrire*⁹⁹⁰ e *La Vie matérielle*⁹⁹¹.

O questionamento da palavra implica o seu contrário, o do silêncio, da dificuldade de comunicação, da incomunicabilidade, ou seja, da ineficácia da palavra que se traduz na solidão, tema do primeiro romance de Teolinda Gersão. Paradoxalmente, silêncio e solidão surgem como condições necessárias à emergência da palavra escrita:

“La solitude de l'écriture c'est une solitude sans quoi l'écrit ne se produit pas, ou il s'émiette exsangue de chercher quoi écrire encore. (...) Il faut toujours une séparation d'avec les autres gens autour de la personne qui écrit les livres. C'est une solitude. C'est la solitude de l'auteur, celle de l'écrit.”⁹⁹²

A solidão do Autor, condição *sine qua non* da escrita referida por Duras, é encarnada por Elisa e confessada por Maria Velho da Costa n'*O Livro do Meio*, na antonomásia que para si escolhe *Rapariga Velha*, tradução literal de “Vieille Fille” que em francês significa “solteirona”, estado civil que liberta das obrigações familiares, abrindo um espaço solitário, que se constitui como condição necessária e desejada de criatividade, sublinhada pela mulher que escreve o *Diário, Os Guarda-Chuvas Cintilantes*.

As imagens espaciais, ligadas ao ímpeto da escritora do *Diário* e às condições necessárias da escrita, são paradoxais (cumprindo o já referido princípio dinâmico subjacente

⁹⁸⁹ Béatrice Didier, *op. cit.*, p. 13.

⁹⁹⁰ Marguerite Duras, *Écrire, op. cit.*

⁹⁹¹ Marguerite Duras, *La Vie matérielle, op. cit.*

⁹⁹² Marguerite Duras, *Écrire, op. cit.*, p. 14-15.

a este texto), uma vez que a primeira apela a um “Eu” (da escritora) que se transcende numa expansão exterior: *como água galgando um dique e atingindo um campo, correrei sobre um campo gritando em triunfo [...] gritarei empurrando paredes, deitando abaixo com o corpo todas as paredes*, (GC, 47) enquanto que, a segunda, apela ao recolhimento do isolamento no espaço físico, necessário à emergência da escrita: *poder ficar sozinha, dar duas voltas à chave e encostar-me á porta*, (GC, 47). Gaston Bachelard afirma que os espaços de solidão são indelévels em nós, sendo precisamente o ser que não os deseja apagar, na medida em que sabe por instinto que esses espaços da sua solidão são constitutivos⁹⁹³. Estas escritoras parecem saber que tal espaço de solidão é constitutivo de uma escrita que, por sua vez, é constitutiva do “Eu”.

Para além de Elisa decidir viver sozinha no seu andar da Costa do Castelo, assim como a sua Autora, que relata detalhes da sua vivência solitária na sua “casa de bonecas”, ambas assumem nos textos a ligação inerente e quase inevitável entre solidão e escrita. Elisa *entenderia escrevendo ou outra coisa igualmente solitária* (CP, 380) e Maria Velho da Costa escreve n’*O Livro do Meio*:

*Hoje acordei “mais em baixo.”
Talvez por saber que passarei todo o dia, tirando a visita ao quiosque com o cão,
sozinha entre livros e papéis.
A solidão, “esse cisma profundo.” (...)
Nem sempre me afecta, pelo contrário. Há momentos do dia, da vida, tantos, em que
prefiro estar só. (LM, 287)*

Elisa vive uma solidão voluntária que lhe permitirá desenvolver a acuidade dos sentidos e cumprir uma série de tarefas quotidianas, praxis necessária à fundamentação do seu saber e da sua escrita baseada numa experiência real e concreta. *Não atendeu telefones ou portas* (CP, 379) e encontrou-se num estado muito próximo dos objectos do quotidiano, do qual duvida *que se use com propriedade chamar reflectir* (CP, 379); e que lembra uma inteligência do concreto evocada por Marguerite Duras: “La solitude c’est ce sans quoi on ne fait rien. Ce sans quoi on ne regarde plus rien. C’est une façon de penser, de raisonner, mais avec la seule pensée quotidienne.”⁹⁹⁴

⁹⁹³ Cf. Gaston Bachelard, *La Poétique de l’espace*. “Quadrige”, Paris, PUF, 1989, p. 28.

⁹⁹⁴ Marguerite Duras, *Écrire*, op. cit., p. 32.

A solidão revela-se como condição *sine qua non* da escrita, porque só o silêncio⁹⁹⁵ dos outros permite uma atenção e acuidade extrema favorável à escuta da palavra interior, à tessitura do texto. É na intimidade da casa, longe dos outros, que as palavras se fazem ouvir. Todas estas escritoras reivindicam a disponibilidade e o silêncio num quarto que seja seu. O lugar da escrita é condição *a priori* para que esta ocorra. A primeira referência à escritora de *Os Guarda-Chuvas Cintilantes*, denuncia a coordenada espacial, o que pode eventualmente confirmar a suspeita da importância fundamental desta coordenada para a fixação da escrita, enquanto fixação da memória, que se revela um dos objectivos da escritora do *Diário* (GC, 28). Ao adoptar-se a perspectiva de Bachelard, relativamente à importância predominante da coordenada espacial em detrimento da temporal quanto à fixação da memória⁹⁹⁶, compreende-se mais facilmente a importância concedida ao espaço numa escrita que pretende fixar o “Eu”:

“On croit parfois se connaître dans le temps, alors qu’on ne connaît qu’une suite de fixations dans des espaces de la stabilité de l’être, d’un être qui ne veut pas s’écouler, qui dans le passé même quand il s’en va à la recherche du temps perdu, veut «suspendre» le vol du temps. Dans ses mille alvéoles, l’espace tient du temps comprimé. L’espace sert à ça.”⁹⁹⁷

De onde se depreende que a tão pretendida fixação do tempo só pode ter lugar numa imagem espacial. A estrutura da frase seguinte sugere uma relação causal ou necessária entre o facto de a mulher habitar a casa e de iniciar a escrita de um livro: *A mulher que mora nesta casa começou a escrever um livro, penso, e não sei se essa ideia é uma constatação ou um suspiro.* (GC, 14) A primeira referência à escrita é associada ao seu lugar, que se quer interior de intimidade, silêncio e solidão. Em *Casas Pardas*, depois de várias reflexões ligadas à intenção de escrever, a passagem ao acto evoca numa mesma frase o espaço casa: *e escrevo que vim para casa, estendendo braço a táxi. (...) Que jogatana com os tempos que é presenciar o que já foi.* (CP, 79) No entanto, este acto de escrever é duplamente

⁹⁹⁵ Maria Velho da Costa, apesar de muito apreciar música, refere frequentemente em entrevistas, assim como n’*O Livro do Meio*, a sua necessidade de escrever em silêncio, sem um acompanhamento musical. *Não ouve música nem noticiários* (LM, 41).

⁹⁹⁶ “La mémoire – chose étrange ! – n’enregistre pas la durée concrète, la durée au sens bergsonien. On ne peut revivre les durées abolies. On ne peut que les penser, que les penser sur la ligne d’un temps abstrait privé de toute épaisseur. C’est par l’espace, c’est dans l’espace que nous trouvons les beaux fossiles de durée concrétisés par de longs séjours. L’inconscient séjourne. Les souvenirs sont immobiles, d’autant plus solides qu’ils sont mieux spatialisés.” Gaston Bachelard, *La Poétique de l’espace*, op. cit., p. 28.

⁹⁹⁷ *Ibidem*, p. 27.

demonstrado ao ser ainda anunciado o género epistolar do fragmento que se segue: *Vou tomar um banho quente que me fustigue, fumigue e escrever assim esta epístola do desamor.* (CP, 79) Numa “démarche” auto-reflexiva, além de se escrever, a personagem exprime a estranheza relativamente ao jogo de escrita por si praticado, que enuncia no presente uma acção passada. Aquela que escreve situa-se na sua casa, não na da família, mas numa verdadeiramente sua, um *pequeno andar na Costa do Castelo* (CP, 399). *Eu estou aqui, sentada nesta casa de trevas verdes de mil folhas onde zinem os veios negros do arbitrário e dos inesperados percalços da modificação* (CP, 131).

A experiência sensorial (muito particular) do espaço interior – a casa – onde se encontra a aprendiz de escritora é constantemente associada ao acto de escrever ou aos seus preliminares. Como se a escrita apenas pudesse brotar da experiência da solidão e do silêncio, condições de uma atenção específica prestada aos objectos que co-habitam o espaço com aquele que se predispõe a escrever. O quarto ou a sala da escrita é o lugar da introspecção, reflexividade e solilóquio interior:

Suspiro outra vez, olhando em volta. Não tenho que fazer comigo, estou sentada, a ouvir a chuva, no meio do enorme caos do universo e deixo-me seduzir pela ideia (...) De que é possível medir o mundo girando em volta da sala, da mesa à estante, do isqueiro à rosa, da janela à porta, do tapete de lã ao tampo de vidro. (GC, 14)

A sala da escritora, como uma mónada, reflecte o universo. Por conseguinte, as viagens à volta desse espaço substituirão e serão tão ricas como aquelas pelo mundo. Verificar-se-á que a importância desse espaço de intimidade “chez soi”, que é a casa e, mais especificamente, o quarto da escrita e do devaneio, está intimamente ligada a um processo maiêutico de trazer à luz, através da escrita, uma “ordem” subterrânea da vida, uma explicitação do sujeito que (se) escreve na solidão, no silêncio e no vaivém entre os objectos que o rodeiam:

(Da mesa à estante, do isqueiro à rosa, da janela à porta, do tapete de lã ao tampo de vidro. Viagens tão fascinantes como quaisquer outras, porque no universo não existem direcções. Estavam todas em nós, desde o princípio. Mas só depois de várias voltas ao mundo se descobre essa evidência). (GC, 15)

Lembrando uma tradição romântica, marcada pela obra de Xavier de Maistre, *Voyage autour de ma chambre* (1795)⁹⁹⁸, a escritora aponta para a importância de se saber viajar dentro da sua própria casa, metáfora da sua interioridade/intimidade. Ideia sublinhada novamente na descodificação do título do livro *Histórias de Ver e Andar*⁹⁹⁹, na sua contracapa: *Histórias de ver e andar foi o nome dado pelos árabes às narrativas de viagem, em épocas de descobrir mundos. Mas não é necessário ir longe para mudar de horizonte: o desconhecido mora ao lado, e também dentro da nossa porta.* A descrição do quarto ou da sala, na qual a escritora se encontra, assim como a dos móveis e objectos, evidencia a possibilidade de uma viagem, aquela que o indivíduo traz potencialmente consigo e que pode realizar, sem ter de sair do seu espaço interior. As potenciais direcções, referidas pela escritora, são as da imaginação que conduzem a múltiplas paisagens, mas exprimem também a consciência de que todas as visões e interpretações não passam de meras construções do sujeito.

As viagens no mundo real são absolutamente desnecessárias, porque as verdadeiras e profundas podem ocorrer na imobilidade da casa, no interior do sujeito, visto que *todos os lugares são iguais e nada é diferente em parte alguma.* (*O Silêncio*, 39) Esta ideia será reificada em termos que concretizam o corpo e o espaço interior como o lugar de todas as viagens possíveis, constituindo-se como condições do conhecimento de si mesmo e do outro:

Volta ao mundo interior sem sair do seu espaço, descoberta do outro e de si com o seu próprio corpo, e o navio navegando pelo sangue, mais por dentro do sangue, para o sul, e o meu corpo um novo continente com pássaros de sol de asas abertas (GC, 82).

A casa é, como o mostrou Gaston Bachelard, “notre coin du monde”¹⁰⁰⁰. Ela é assumida pela escritora do *Diário*, como o seu primeiro universo, um verdadeiro cosmos. A indiferenciação dos lugares, apontada pela escritora do *Diário*, deve-se ao facto de todo o espaço realmente habitado trazer em si a essência da noção da casa. No primeiro capítulo de *La Poétique de l'espace*, Gaston Bachelard demonstra que a casa real individual, referência de felicidade procurada pela convergência da intimidade e da protecção, tem as suas raízes numa casa onírica, sonhada por um imaginário colectivo. A protecção, característica

⁹⁹⁸ Xavier de Maistre, *Voyage autour de ma chambre*. Paris, Robert Laffont, 1959.

⁹⁹⁹ Teolinda Gersão, *Histórias de Ver e Andar*. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2002.

¹⁰⁰⁰ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, op. cit., p. 24.

dominante do imaginário associado à casa, é comprovada através da análise fenomenológica do espaço habitado como o não-eu que protege o eu¹⁰⁰¹: “La vie commence bien, elle commence enfermée, protégée, toute tiède dans le giron de la maison.”¹⁰⁰² Este traço dominante da casa é confessado por Maria Velho da Costa, n’*O Livro do Meio*.

A casa tem para a Rapariga Velha a dimensão carinhosa do abrigo possível e grato. Poderá carecer de espaços mais amplos, enlanguescer em mais nobreza de pé-direito e jogos de luz de sacada aberta, poderia. Deus não quis, ela não pôde, está bem assim, na Casa de Bonecas, sem Ibsen,¹⁰⁰³ sem mármore, certamente sem lustres e balaustradas. A Velha Rapariga também se ri sozinha. A pequena casa é de fundo risonha. (LMD, 41)

Também para Marguerite Duras, a sua casa de Neauphle-le-Château é um refúgio. Apesar de existir há mais de 200 anos, de ter sido habitada por nove gerações de mulheres e ter mais de 400 metros quadrados, qual “castelo” da localidade homónima onde se encontra, cumpre ainda a sua função imaginária de abrigo protector, favorável à escrita, uma vez que, segundo a demonstração de Bachelard, a casa é uma das maiores forças de integração para os pensamentos, lembranças e sonhos através do devaneio¹⁰⁰⁴, sendo tudo isto a matéria prima da escrita: “Si l’on demandait le bienfait le plus précieux de la maison, nous dirions : la maison abrite la rêverie, la maison protège le rêveur, la maison nous permet de rêver en paix.”¹⁰⁰⁵ A “rêverie”, o devaneio encontra, em Maria Velho da Costa, a sua forma numa acuidade dos sentidos à qual a Autora denomina cismar e que constitui matéria da sua escrita¹⁰⁰⁶. Os espaços e objectos associados aos processos de escrita são especialmente referidos pela escritora do *Diário* de Teolinda Gersão e por Marguerite Duras, nos textos analisados:

“Ma chambre ce n’est pas un lit, ni ici, ni à Paris, ni à Trouville. C’est une certaine fenêtre, une certaine table, des habitudes d’encre noire, de marques d’encres noires introuvables, c’est une certaine chaise.”¹⁰⁰⁷

¹⁰⁰¹ Cf. *Ibidem*, p. 24.

¹⁰⁰² *Ibidem*, p. 26.

¹⁰⁰³ A intertextualidade com a peça de teatro do dramaturgo dinamarquês é identificada pela própria Autora, ao contrário do que acontece em obras anteriores, sobretudo em *Missa in Albis*, onde a interpretação do texto, com toda a sua riqueza intertextual, muito depende do nível cultural do leitor.

¹⁰⁰⁴ “Notre but est maintenant clair : il nous faut montrer que la maison est une des plus grandes puissances d’intégration pour les pensées, les souvenirs et les rêves de l’homme. Dans cette intégration le principe liant, c’est la rêverie.” Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 26.

¹⁰⁰⁵ *Ibidem*, p. 26.

¹⁰⁰⁶ Cf. § 2.2. “Da acuidade dos sentidos: os objectos”, p. 548-550.

¹⁰⁰⁷ Marguerite Duras, *Écrire, op. cit.*, p. 18.

A escritora do *Diário* de Teolinda Gersão, através da referência à mesa onde escreve revela a importância da constância de um certo objecto. Através da sua presença, o objecto combate a dificuldade da escritora em levar a cabo o destino que lhe coube, o da escrita face à efemeridade e mudança que regem a sua vida:

Encontrar a mesa certa é provavelmente uma condição fundamental da escrita, penso experimentando ter senso de humor e passando a mão pelo tampo encerado como se reconhecesse um terreno. (...) Dever-se-ia levar para todo o lado a mesa onde se escreve, decido. (GC, 14-15)

No *Diário*, encontram-se frequentemente referências a objectos associados à escrita como a folha, polissémica de papel e da árvore (GC, 47) evocadora da natureza, a mesa, a cadeira e a solidão, objectivada num *recorte de silêncio* e nas *duas voltas dadas à chave*, tão necessária como qualquer outro instrumento. (GC, 47) O livro, a escrita e os seus utensílios consomem a redução da representação ao representado, transformando-se em elementos da natureza: *Vou continuar a escrever o livro, pensou alegremente voltando para casa. Mas quando chegou a casa o livro transformou-se em pássaro e voou (GC, 130).*

As folhas de papel são metonímia da escrita, enquanto que as folhas das árvores, nas quais as primeiras frequentemente se transformam, manifestam o universo da natureza, fortemente presente na obra de Teolinda Gersão, como foi analisado na primeira parte deste estudo. Os utensílios/ferramentas da escrita transformam-se nos objectos que, muitas das vezes pretendem representar, os da natureza, através da respectiva polissemia: *perdi subitamente a caneta e a folha de papel recua diante dos meus olhos, é uma folha de árvore, agora voando, diminuta, uma pena branca de pássaro* – como aquele em que o livro se transforma – com a qual também poderia escrever, se não o fizesse *com os dedos na terra* (GC, 47-48). Face às circunstâncias materiais que dificultam a escrita, assiste-se à instrumentalização de uma parte do próprio corpo, como expressão da sua necessidade absoluta. A escrita, ao fazer-se com o corpo, inscreve de forma radical o próprio Eu.

Elisa, talvez por encarnar uma atitude de desapego relativamente a um universo material representado pela irmã Maria das Dores (sufocada por perfumes (CP, 111), sapatos (CP, 82) roupa (CP, 193) e objectos de decoração de marca (CP, 109)), ao salientar a acuidade com que percepção os objectos, nunca os menciona como símbolo de ostentação

ou diferenciação social. Relativamente a este aspecto, Wanda, personagem de *Os Guarda-Chuvas Cintilantes*, que é apenas em função do que possui, manifesta algumas semelhanças com Mary:

– entrarei em desespero e começarei a deitar pela janela a minha vida, tomem, tomem, às mãos cheias, as minhas roupas, as minhas jóias, as minhas piscinas, os meus diamantes, as minhas perucas, tomem, tomem – mas isso liquida-me porque essas coisas sou eu, e sem elas não existo, (GC, 129)

Pelo contrário, os objectos referidos por Elisa, *loija, frigideira, escovilhão, detergente, balde, (CP, 380), esfregão de palha de aço (CP, 385)*, permitem a manifestação de uma solidariedade e compreensão por dentro, pela praxis, das classes trabalhadoras. Neste mesmo sentido, os alimentos cozinhados por Elisa, *batatas com casca (CP, 379), lascas de alho (...) sobre a posta de carne (...) do lombo, (CP, 386)* revelam uma popularidade que contrasta com aqueles que são encomendados por Mary, na mercearia fina da baixa lisboeta (*CP, 354*): *Tal como a mãe, pede brie, danish blue, quatrocentas gramas de tâmaras, (CP, 353) ridgways tea, jasmim, (...) e quatro garrafas de José Maria da Fonseca, branco (CP, 354).*

Os únicos objectos associados à escrita de Elisa são o seu *canhenho* e os livros folheados (*CP, 379*) da sua intertextualidade. No entanto, não deixa de ser referido, por outra personagem, um objecto identificador da origem social de Elisa, confirmada pela pose que o leitor imagina que mãe e irmãs adoptam numa fotografia:

*– Isto quem é, ó escritora?
– A minha cadela perdigueira acompanhada da minha irmã e da minha mãe. Ao lado sou eu. É o costume. (...)
– Isto é prata, é? Estás bem instalada. (CP, 150)*

Para além da percepção e interacção fundamental experimentada por Elisa com os objectos do seu quotidiano, a escritora sugere, no seu *DIÁRIO DE BORCO*, tipologias psicológicas identificáveis a partir da relação que os indivíduos desenvolvem com os objectos que os rodeiam, dando consequentemente origem a diferentes mundos e organizações possíveis:

Vejo cada vez mais com certeza que existe entre as combinações de objectos e seus destinos e aqueles que os possuem ou manipulam mais, uma unidade, uma univocidade. Há criaturas que suscitam à sua volta a ordem e a duração, outras a proliferação e a

graça mórbida, outros a abundância mas estática, outros a escassez, mas tónica. Outros parecem rodear-se de cacos de caos, o sórdido, outros a abundância tropicalmente ordenada, (...) ver pelo modo como alguém arruma à noite a sua roupa ou descasca um nabo ou limpa o ranho a uma criança ou enfia um prego, que mundo sairá das suas mãos, uma desordem sulfurosa, ávida, uma ordem esterilizadora, letal, uma desordem leve, lúdica, uma ordem de paz e esforço ameno, humano? (CP, 385-386)

Também n’*O Livro do Meio*, Maria Velho da Costa alude à relação desenvolvida com os objectos que nos rodeiam como um traço de personalidade. A Autora escreve, referindo-se a si mesma: *A Velha Rapariga levanta a cabeça e lembra-se de outro amigo morto (...) Dizia ele: a ordem é a morte. (...) Mas a Velha Rapariga detesta o caos e o desleixo e nunca lhes achou, em si, nada de criador. (LM, 42)* Relativamente ao que diz a ordem de uma casa, MD, no seu texto intitulado “Maison”, testemunha uma posição próxima de Maria Velho da Costa, esboçando igualmente uma toponálise.

“Il y a des femmes qui n’y arrivent pas, des femmes maladroites avec leur maison, qui la surchargent, qui l’encombrent, qui n’opèrent sur son corps aucune ouverture vers le dehors, qui se trompent complètement et qui n’y peuvent rien, qui rendent la maison invivable ce qui fait que les enfants la fuient quand ils ont quinze ans comme nous l’avons fuie. (...) Il y a beaucoup de femmes qui ne résolvent pas le désordre, le problème de l’envahissement de la maison par ce qu’on appelle le désordre dans les familles.”¹⁰⁰⁸

O retrato que Maria Velho da Costa pinta de Sophia, que muito admira, exemplifica a importância da relação com os objectos do quotidiano, para dizer aquele que os manipula:

A minha Sophia também tinha um mar de ressaca (Machado de Assis), um fulgor que não era nada opalino. Estou a vê-la, de malhas caídas, na minha casa de Finsbury Park, hiante e sibilina contra os pequenos demónios do quotidiano, um relógio perdido, um avião a horas certas, os ganchos dos cabelos renitentes. Uma fúria que se dobrava em risos. (LM, 56) o lenço de papel com que ela espantava os micróbios dos puxadores da porta e dos interruptores, o riso com que ela espantava os ignaros ou os possidónios do seu convívio. (LM, 58)

Mais do que Elisa, a sua Autora estabelece no seu livro confessional uma delimitação dos espaços da casa, respectivamente ligados à leitura e à escrita. O primeiro, o quarto onde dorme, é descrito detalhadamente, enquanto que o segundo, o quarto onde trabalha, é “escondido”¹⁰⁰⁹ deliberadamente: *Ainda não fez nada senão cismar através da janela, por cima da mesa do quarto onde trabalha, que não vai descrever. (LM, 95)* Deste quarto,

¹⁰⁰⁸ Marguerite Duras, *La Vie matérielle*, op. cit., p. 57-58.

¹⁰⁰⁹ Sendo mostrado pelas fotografias de Pedro Loureiro que ilustram o artigo de João Pombeiro, “Maria Velho da Costa escreve à mão em cadernos azuis e com a Rosa por perto”, in *Revista Ler*. Nº 75, Dezembro 2008, p. 90-91.

mostra-se, no entanto, a presença fundamental da janela, elemento *sine qua non* da escrita, (GC, 14, 84) – como para Duras – que permite a observação/visão de um espaço exterior, rompendo assim a fronteira que o separa do espaço interior, no qual a escritora se encontra. O espaço exterior é interiorizado por aquela que observa e escreve, actualizando uma dialéctica do exterior e do interior¹⁰¹⁰.

A descrição do quarto e objectos de Maria Velho da Costa, contrariamente aos ausentes na casa da sua personagem Elisa, denota propositadamente uma certa proveniência económica e social:

Ela olha. O pequeno sofá a que chamam senhorinha está entrincheirado junto à janela que dá para o quintal. Os móveis, os adereços e a paisagem são à escala, uma doce mediania – uma cama cópia de Império, com as suas curvas de berçário, um espelho de pé, um roupeiro, esse digno, mas de dimensão de quarto de criança abastada, um camiseiro mui gracioso, uma peniqueira que serve de mesa de apoio à senhorinha de saia de tapeçaria holandesa com motivos – lá está – de meninos rústicos de socas em fundo azul-escuro. O quarto é comandado de azuis. Um Arraiolinhos aos pés da que lê e olha, uma tela, uma aguarela e uma serigrafia, da mesma pintora e amiga já morta, a que rangia os dentes, desses amigos pintores que ela teve quando ainda não era velha, mas já não era rapariga. Uma Senhora da Conceição de Museu dentro de uma redoma, um ícone trazido de quando ainda havia do outro lado do mundo. E livros, uma cadeirinha que foi da costureira da casa dos pais, quando havia pais e costureira. (LM, 41-42)

Nesta descrição, contrariamente ao que acontece na casa da sua personagem Elisa, os objectos não são plenos e inteiros no momento presente, mas servem para evocar memórias de tempos passados. São objectos que servem a reivindicação de uma certa proveniência social, desempenhando uma função inversa àquela que exercem em *Maina Mendes*, quando representam a recusa da menina em relação ao meio em que nasce e cresce, quando simbolizam a contestação muda da condição histórica e social da personagem: *A sala pertence-lhe por direito de mercê. Coisas ali não estão porque as quebrou pouco depois do berço. Quebradas são agora todas, porque após conhecidas e tocadas não lhes ficou na posse, não lhe ficou qualquer amor. (MM, 28)*

Uma casa com crianças e uma vida familiar são dificilmente compatíveis com a escrita, revelando-se um entrave com o qual grande parte das mulheres–escritoras tem de se debater, e que é confessado pela protagonista de *Os Guarda-Chuvas Cintilantes*:

¹⁰¹⁰ Cf. I Parte § 1.2. “Funções da janela”.

Escrevo pouco desde logo porque não me sento nunca ou quase nunca, passo semanas em pé de um lado para o outro, ofegante mas sem parar de correr. (...) ser uma espécie de monstro não polivalente mas omnivalente, comprimir à pressão numa só vida o que de facto encheria várias, mãe a conta não dá certa dói-me a garganta e vomitei na escola, pão de centeio cebola fermento garrafa esquentador vagem de baunilha (GC, 83-84)

A “vida material” da mulher que invade a vida artística da escritora, ecoa com a passagem seguinte, do já referido texto de M. Duras, “Maison”, no qual a escritora sublinha uma certa violência a que as mães de família se sujeitam por se submeterem às necessidades de filhos e maridos, sendo privadas de um espaço/tempo em que se encontrem:

“Je le répète. Il faut le répéter beaucoup. Le travail d’une femme, depuis son lever jusqu’à son coucher, est aussi dur qu’une journée de guerre, pire que la journée de travail d’un homme, parce qu’elle doit inventer son emploi du temps conformément à celui des autres gens, des gens de sa famille et de ceux des institutions extérieures. En un matiné de cinq heures, elle fait le petit-déjeuner des enfants, elle les lave, elle les habille, elle nettoie sa maison, elle fait les lits, elle fait sa propre toilette, elle s’habille, elle va faire les courses, elle fait la cuisine, elle met la table, en vingt minutes elle fait manger les enfants, elle hurle contre, elle les ramène à l’école, elle fait la vaisselle, elle fait la lessive et le reste, et le reste. Peut-être, vers trois heures et demie, pourrait-elle, pendant une demi-heure lire un journal.”¹⁰¹¹

A escritora do *Diário* descreve, de uma forma muito semelhante à escritora francesa, um quotidiano “guerreiro” feminino invadido pelos outros, sendo curiosa a coincidência horária nos dois textos, relativamente a um tempo vazio, de “tréguas”, o único onde a escrita lhes poderia eventualmente acontecer:

O momento de hesitação, às três horas da tarde, quando as crianças dormem e a cozinha está recém-arrumada e brilhante, como um espelho de ladrilho, um instante de tréguas enquanto não chega a hora de desarrumar outra vez tudo para fazer o jantar. Uma espécie peculiar de felicidade exausta, feita de gestos repetidos e cansaço e da secreta segurança de se perder no meio deles e não ter tempo de pensar em nada. (GC, 93)

A uma alienação semelhante, não deixa Maria Velho da Costa de prestar “homenagem”, no seu texto *Revolução e Mulheres*¹⁰¹², sendo a anáfora “elas” e o seu tom enumerativo e repetitivo, tradutores da exaustão a que se resume a vida dessas mulheres muito semelhante ao de Marguerite Duras.

¹⁰¹¹ Marguerite Duras, *La Vie matérielle*, op. cit., p. 57.

¹⁰¹² Maria Velho da Costa, *Revolução e Mulheres*. Ilustrações de Lisa Chaves Ferreira, Lisboa, Plátano Editora, s/d [1975. Este texto foi publicado in *Cravo*. Lisboa, Moraes Editores, 1976, 131-139].

*Elas são quatro milhões, o dia nasce, elas acendem o lume. Elas cortam o pão e aquecem o café. Elas picam cebolas e descascam batatas. Elas migam sêneas e restos de comida azeda. Elas chamam ainda escuro os homens e os animais e as crianças. Elas enchem lancheiras e tarros e pastas de escola com latas e buchas e fruta embrulhada num pano limpo. Elas lavam os lençóis e as camisa que hão-de suar-se outra vez. Elas esfregam o chão de joelhos com escova de piaçaba e sabão amarelo e correm com os insectos a que não venham adoecer os seus enquanto dormem. (...) Elas arquivam por ordem alfabética duas mil fichas e vinte e cinco ofícios. (...) Elas gritam a despropósito e agarram-se aos filhos acabados de sovar. (...) Elas não falam dessas coisas. Elas chamam de noite nomes que não vêm. Elas ficam absortas com a mola da roupa entre os dentes a olhar o gato sentado no telhado entre as sardinheiras. Elas queriam outra coisa. (...) Elas acendem o lume. Elas cortam o pão e aquecem o café esfriado. São elas que acordam pela manhã as bestas, os homens e as crianças adormecidas.*¹⁰¹³

E a Autora francesa, assim como muitas, é da opinião de que as reivindicações feministas, assim como certas mudanças sociais, pouco alteraram esse *status quo*, muito pelo contrário, em muitas situações, ainda vieram acrescentar uma sobrecarga para a mulher.

“Avant c’était donc ainsi. Avant, de quelque côté que je me tienne, quel que soit le siècle dans l’histoire du monde, je vois la femme dans une situation limite, intenable, dansant sur un fil au-dessus de la mort. Maintenant, de quelque côté de mon temps que je me tourne, je vois la starlette des offices médiatiques, de tourisme ou de banque, cette première de la classe, pimpante et inlassable, au courant de tout de la même façon, dansant, sur un fil au-dessus de la mort.”¹⁰¹⁴

As múltiplas vidas da escritora do *Diário* de Teolinda Gersão, impedem-na de levar a cabo, como eventualmente desejaria, a sua vocação. No entanto, também podem contribuir para que a experiência artística da escrita seja relativizada, o que a impede de ser sentida de forma torturada.

Centrando o problema em si mesma, e não numa casa cheia que a solicita demais para outras tarefas, Maria Velho da Costa confessa também a dificuldade em escrever, em começar a trabalhar, anunciando talvez uma relação mais atormentada com a sua arte. Esta impressão de dificuldade com a escrita é assim deixada: *Há anos que me despeço da Literatura (...) receio o tumulto. (LM, 14) as trevas que convoca (LM, 15)*, seguindo-se-lhe a descrição da relação de Menez, amiga íntima da escritora¹⁰¹⁵, com a pintura: *Vi a Menez pintar a ranger os dentes. (LM, 15)*:

¹⁰¹³ *Ibidem*, p. 5; 13; 16; 19.

¹⁰¹⁴ Marguerite Duras, *La Vie matérielle*, op. cit., p. 59

¹⁰¹⁵ Também referida em *Das Áfricas*, Cf. 1ª Parte § 3.3. “Um certo olhar sobre a paisagem”, p. 167.

Verdade seja que sempre entrei na escrita a contragosto, como entrar devagar e aos gritos na água fria. (...) Na água do mar que na escrita era um pouco o mesmo: todos os pretextos bons para adiar, dificuldade de largar, uma vez lançada. (LM, 15) Interrompida, dividida, agastada, ansiosa. A minha questão com a Literatura foi sempre a questão das prioridades. Tudo é pretexto para adiar essa espécie de clandestinidade que é a escrita. (LM, 58).

E continua, reflectindo sobre a forma como vive e assume a sua escrita, comparando-se a outros escritores do seu meio: *Nunca estive na escrita com a inteireza dos meus maiores. Penso na Gabriela Llansol, no Herberto Helder. Nem com a capacidade de gerir (bem) os negócios do espírito e a sobrevivência confortável. Penso em vários e várias. (LM, 58)* Confirmando uma eventual relação torturada com a escrita, que a dificulta, é ainda confessado, n’*O Livro do Meio*, o apaziguamento de uma certa culpa através do trabalho: *Cheguei a casa com muitos maus sentimentos (...) Por não estar a trabalhar. Escavar, escavar, às vezes em repetição este iceberg de que o Livro há-de ser a ponta é, e não é, trabalho. (LM, 137) Trabalhou ontem, está em paz hoje. Arrelia-a que o trabalho traga paz. (LM, 40).*

Já nesse outro texto em forma de diário, *Das Áfricas*¹⁰¹⁶, Maria Velho da Costa sugeria uma culpa sentida pela folha em branco. Curiosamente a culpa de um trabalho não realizado é, no universo de Maria Velho da Costa, associada mais do que uma vez a uma outra Grande Culpa, a do crime nazi, como foi assinalado a propósito desse mesmo texto¹⁰¹⁷. N’*O Livro do Meio*, escreve: *Arbeit macht frei. Quanta guerra é preciso vencer por um pouco de paz. (LM, 40)*. Em *Casas Pardas*, lê-se a mesma frase na Nota da Autora que a contextualiza e traduz: *À entrada do campo de extermínio de Auschwitz, na Polónia, estava escrito – Arbeit macht frei. O Trabalho liberta, alemão (CP, 383)*, seguindo-se-lhe, no corpo do texto, uma série de trabalhos manuais que Elisa considera dever experimentar para poder escrever com autoridade.

Para a escritora do *Diário*, a condição de possibilidade da escrita encontrar-se-ia num outro extremo oposto à “vida material” que a invade – *o vazio interior. Proclamarei que a ociosidade e a disponibilidade, o vazio interior, são a chave da criação e da beleza. (GC, 84)*. Elisa, por seu lado, *há-de sempre amar as pausas onde o espírito fica como que vago*

¹⁰¹⁶ Cf. I Parte § 3.2. “Da éfrase a uma poética do sujeito: emoção e escrita”, p. 161-163.

¹⁰¹⁷ Cf. I Parte § 3.3.1. “A perturbação da História”, p. 171.

(CP, 393) permitindo talvez um divagar como aquele que fecha a última parte de nome “Vaga” do romance *Maina Mendes*. Para a escritora ouvir em si um vazio vago, é-lhe necessário o silêncio e a solidão de um *quarto que seja seu* (como o último habitado por Maina).

2.2. Da acuidade dos sentidos: os objectos

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 [Maria Gabriela Llansol] (LM, 160).

À experiência da escrita, é inevitavelmente associada uma forte presença dos objectos, nesse espaço íntimo onde se encontram com a escritora. Para poder escrever, a escritora está ou pretende estar, só na casa, na companhia da presença marcante de objectos que se tornam “animados” através da atenção que neles repousa. Uma atenção que perscruta e uma acuidade extrema dos sentidos concedida aos elementos que habitam o espaço, são os pontos de partida destas escritas que acontecem no interior íntimo da casa. A necessidade de tal perscrutação é revelada na última casa de Elisa e no *Diário* de Teolinda Gersão:

Durante um mês inteiro não farei mais do que olhar a forma das nuvens ou as diferentes colorações dos vidros das janelas, às diferentes horas do dia (...) e também me ocuparei um mês inteiro a ouvir minuciosamente os ruídos da casa, o estalar das madeiras, no calor, ou verificar a sua mudança de espessura nos dias de chuva, com a humidade do ar, anotarei tudo isso, (GC, 84-85)

Este projecto de observação e escuta é renovado na intenção de ficar *um longo momento quieta entre os objectos, que de repente eram fascinantes e perfeitos, entregues a si mesmos e sem ligação com nada.* (GC, 90)

As coisas contempladas em si mesmas, apenas sendo, deixando-se sentir, não são invadidas por uma funcionalidade, um sentido, uma razão, um pensamento exterior e estrangeiro (a si mesmas), não são ligadas como componentes de um conjunto, nem interpretadas no âmbito de “um” sentido do universo. Nesta experiência desejada e vivida pela escritora, o sentido brota do sentir, da abertura de uma relação singular aos seres/objectos por ela sentidos. No entanto, interpretar, procurar, dar um sentido possível às coisas ligando-as, inventando nexos entre estas é a vocação do escritor, actualizando o

destino humano, enquanto ser de linguagem: *e sempre algures, algures um coração batendo e ligando todas as coisas* (GC, 90).

Em *Casas Pardas*, Elisa, a aprendiz de escritora, desenvolve, sobretudo na sua última casa, uma fenomenologia da acuidade dos objectos nos quais se incluem partes do seu próprio corpo:

A sua atenção aos objectos, incluindo os próprios pés e as mãos em movimento, as feições no espelho e as gravuras ou caracteres impressos, agudizou-se muito. Por toda a casa se precisaram contornos, a orelha escassa de sumaúma de uma almofada, a aresta de um retrato, o prego amarelo de um puxador de porta. Os filamentos de uma lâmpada eléctrica ligada pareceram-lhe muito surpreendentes, (CP, 379)
Em três dias, as plantas procuravam a luz sob os seus olhos, mais túrgidas, era-lhe quase possível escutar o imperceptível ranger das fibras respondendo a aflorar de dedos mornos, subtis trocas energéticas. (CP, 385)

Processo semelhante, também se verifica no *Diário*, de Teolinda Gersão, quando a escritora vê a sua mão como um objecto outro, desgarrado do seu “Eu” (GC, 85). Assiste-se ao registo da relação entre os fenómenos (o que se manifesta) e o âmbito em que estes se tornam presentes (a consciência), o que constitui matéria de estudo da fenomenologia. Tal abordagem do real, revela-se fundamental à escrita, por constituir o que a escritora *convencionou chamar, (...) a atenção poética, isto é a minuciosa visão, unidade por unidade e relacional, dos objectos em torno. (CP, 380)* E *toda aquela acuidade agravada da percepção das coisas (CP, 380)*. Elisa adquire esta nova consciência graças à suspensão do turbilhão dos afectos por si efectuada. Tal suspensão, é por si confessada e parece necessária à capacidade de sentir os objectos, na existência que lhes é imanente. *Suspender temporariamente o tino comum e o julgamento, abrir um parênteses temporal, rima com um imenso desgosto adiado, de uma fecunda acumulação de lutos necessários, que iriam permear toda a sua vida, mas não de modo excessivamente sentido como injusto, aterrador ou insuportável. (CP, 380-381)* Elisa encontra-se suspensa no tempo e nos afectos, como também será confessado pela escritora do *Diário* (GC, 91), o que lhe permite a atenção e a paz necessárias à escrita. *A agravada percepção das coisas no espaço vai interferir necessariamente com uma diferente experiência do tempo, que também se agudiza: Os períodos de sono e vigília assumiram um ritmo abrupto que por nenhuma forma contrariou. (CP, 379).*

Tal abordagem fenomenológica da realidade, explica a *paragem* do tempo e do juízo praticada pela aprendiz de escritora. A suspensão em que se encontra Elisa traduz-se pela sua experiência do tempo vivido como uma espera, uma gestação, uma preparação para a grande revolução que terá lugar na sua vida e na do seu país, sendo o sismo de Fevereiro de 1969 metáfora desta última convulsão¹⁰¹⁸:

E é só esperar, atentamente, mais tremuras do solo, fissuras, disse, Eu que era para estar onde a todo o tempo haja coisas eminentes, (...) eu que só amo as vidas extremas, nisto, nesta grande paragem que é o mais que alcancei após tanto arrancar-me do mais óbvio que me era destinado – uma excentricidade decente. (CP, 295)

Intimamente ligada a esta noção de suspensão, surge ainda, no universo de Maria Velho da Costa, a noção de cismar. Graças a uma profunda acuidade dos sentidos, Maria Velho da Costa escreverá, anos depois: *O jardim tremula no quase calor, ouve-se a espera, cheira ao secreto avanço (LM, 43)*. A capacidade de ouvir e cheirar o tempo da *espera* e do *avanço* é possível se o sujeito “saltar para fora” desse mesmo tempo e resulta de um treino dos sentidos, que sempre foi praticado por Maria Velho da Costa e que, n’*O Livro do Meio*, é referido como um *cismar*: *Olha lá para fora, para o quintal, a tentar cismar com os olhos e os outros sentidos que é o que sempre fez quando era viva, quando era nova. (LM, 42)*

Se o sujeito tende para a fixação do “Eu”, sofre a mesma tendência para a fixação do tempo (*Caía às vezes nos buracos do tempo. (GC, 91)*), configurando-o nessa outra forma de suspensão, de “epoqué”, de parênteses que são os seus buracos.

De facto, as interrupções do tempo, evocadas nos textos de Teolinda Gersão e de Maria Velho da Costa, podem ser interpretadas como “epoqué”, não só no seu sentido próprio grego de “paragem”, suspensão no curso do tempo mas também enquanto metáfora que relembra o sentido em que o termo foi retomado por Edmund Husserl. Para o filósofo, “epoqué” designa a fase de redução fenomenológica que consiste em “pôr entre parênteses” todo o juízo existencial sobre os objectos e sujeitos enquanto partes do mundo, ou seja, suspender todo o juízo sobre a realidade, para salientar a pura consciência irreduzível que emite tal juízo ou o suspende.

¹⁰¹⁸ Cf. II Parte, 3.2.2. “Electra revisitada por Gita e Elisa” • “O mito”, p. 449.

Através da “epoqué”, emerge o dualismo inevitável que permite àquele que medita assenhorar-se de si próprio como “eu puro”, ao suspender todo e qualquer juízo sobre a realidade – incluindo sobre si mesmo – enquanto fenómeno. Assim, a “epoqué” suspende o juízo por ser falacioso, na medida em que é apenas um, entre todos os possíveis. A “epoqué” é praticada por Elisa ao experimentar *a acuidade agravada da percepção das coisas* que lhe permite *suspender temporariamente o tino comum e o julgamento*, (CP, 380-381) e pela escritora do *Diário* de Teolinda Gersão, enquanto é capaz de *contemplanar a sua própria mão e permanecer totalmente distinta perguntando-[se] com que direito particular a cham[a sua]* (GC, 85).

Se a escritora do diário de *Guarda-Chuvas Cintilantes* estabelece como “metodologia” de escrita a atenção prestada aos objectos e a sua respectiva anotação (GC, 84)¹⁰¹⁹, Elisa não declara uma relação directa entre a atenção prestada ao mundo material concreto e a escrita, mas apresenta-a como uma etapa necessária a uma praxis, a um fazer, condição para uma escrita que pretende saber verdadeiramente daquilo que “fala” (CP, 392).

Elisa prevê uma semana de solidão que lhe permitirá desenvolver a sua atenção poética, cuidar dos objectos do quotidiano, escrever e perceber que a única escrita com valor é a vivida, chegando à conclusão de que compromisso válido é *imiscuir-se na vida de colectivos muito grandes*. (CP, 380) Se a primeira e última casas de Elisa são pontuadas por reflexões sobre o processo de escrita, os outros, que interrompem as reflexões na primeira casa, são quase ausentes na sua última casa de isolamento voluntário, sendo esta a condição necessária para a emergência de um entendimento do quotidiano e da sua escrita.

já ali está há três dias descalça ou de sandálias, Elisa em casa acorda feliz (...) Não está certa de ter reflectido muito durante esses dias, ou antes que seja aquele estar que se use com propriedade chamar reflectir. Não atendeu telefones ou portas e folheou livros. (...) Disse à senhora Lúcia que não precisava dela durante uma semana, não sabia se mais (CP, 379).

Confirma-se a solidão como condição da escrita: *Cristalizava algo e precisava de ocultação, estar nos fundos, parecia-lhe*. (CP, 380), sendo assim proporcionada uma acuidade sensível de derivação mais óbvia do domínio do sentir do que do pensar e que, por sua vez, vai permitir uma consciência valorizadora de práticas domésticas, tradicionalmente

¹⁰¹⁹ Cf. p. 546.

consideradas alienantes. Tal valorização, resulta do prazer experimentado por Elisa ao praticá-las com uma atenção poética que a torna absolutamente consciente do sentido dos seus gestos: *Tal era o prazer que retirava da habilidade gestual na execução de tarefas manuais que desconhecia* (CP, 384). Elisa vai sentir prazer ao cozinhar, lavar a loiça, arrumar objectos domésticos, lavar o chão da casa de banho, limpar o pó porque percebe que, só assim, vai saber *da diferença de solidões e de gestos milenares* (CP, 385) das mulheres, só assim, podendo legitimar a sua escrita.

Nos universos de Maria Velho da Costa e Marguerite Duras, certas tarefas domésticas – não subordinadas a uma obrigatoriedade imposta pelos outros, pela lei do patriarcado – podem ser compatíveis com a escrita, como demonstra a experiência de Elisa e as seguintes passagens de Marguerite Duras:

“A Neauphle souvent, je faisais la cuisine au début de l’après-midi. (...) S’il n’y avait pas de soupe prête, il n’y avait rien du tout. S’il n’y avait pas une chose prête, c’est qu’il n’y avait rien, c’est qu’il n’y avait personne. Souvent les provisions étaient là, achetées du matin, alors il n’y avait plus qu’à éplucher les légumes, mettre la soupe à cuire et écrire.”¹⁰²⁰

“J’écrivais tous les matins. Mais sans horaire aucun. Jamais. Sauf pour la cuisine. Je savais quand il fallait venir pour que ça bouille ou que ça ne brûle pas. Et pour les livres je le savais aussi.”¹⁰²¹

A relação directa entre a acuidade dos sentidos, o *cismar*, concentrado sobretudo no olhar, a solidão, a escrita e a realização de tarefas domésticas, será também salientada n’*O Livro do Meio*. A recorrência do verbo olhar indicia uma suspensão temporal e uma atenção concedida ao espaço e seus objectos, que surge como etapa antecedente da escrita na casa.

Senta-se na senhorinha do quarto, fuma. Olha. (...) Não ouve música ou noticiários. Lê. Olha. Hoje não há empregada a Velha Rapariga, inquieta-se se duas vezes por semana não serão já demais. Força-se a olhar de novo, não força quase nada, a ponderar as suas bênçãos. (...) Ela olha (...) A Velha Rapariga lê. Deu-se uma hora para ler e olhar. Olha a estatueta de cerâmica (...)
A Velha Rapariga, atrasada, pára de olhar, escutar e ver. (LM, 40-43)

Depois do seu processo iniciático de isolamento, Elisa considera que *só se percebe aquilo que se faz* (CP, 391), como tal, atenta ao que a rodeia que lhe permite obter prazer num cuidar doméstico: *Decidiu-se a fazer sempre muito todas as coisas simples, para perceber.* (CP, 386) Estamos perante uma ética do cuidado ou da valorização do quotidiano,

¹⁰²⁰ Marguerite Duras, “La maison”, in *La Vie matérielle*, op. cit., p. 54.

¹⁰²¹ Marguerite Duras, *Écrire*, op. cit., p. 33.

resultante de uma atenção poética que permite fazer com consciência e escrever tal experiência: *Do resto ela sabia mais do que o comum, parecia que isso teria a ver com escrevê-lo ou falar disso, mas de um outro quotidiano mais forte.* (CP, 385) Nesta frase concretiza-se a ideia de que o saber, em geral, e o saber escrever, em particular, só pode resultar de uma prática, de um fazer, neste caso, de um escrever que clarifica. Estamos perante um exemplo de “insistência na realidade doméstica como realidade artística” que, tal como o sublinhou Isabel Allegro de Magalhães, “aponta para o efeito de uma vida experimentada como arte e de uma arte experimentada como vida”¹⁰²². E o *quotidiano mais forte*, mais não é do que um quotidiano valorizado pela atenção e pela sua consequente fixação na escrita. Tornar o quotidiano mais forte, através de uma atenção que sentindo-o lhe dá sentido e que, por conseguinte, o fixa na escrita, é também matéria vivida presente nos textos já referidos de Marguerite Duras.

Elisa estabelece uma relação directa entre a escrita e o conhecimento, remanescente de uma dialéctica entre acção e conhecimento, lembrada como meio de acesso a um entendimento mais profundo pois *achava que entenderia escrevendo* (CP, 381). Quando se refere que Elisa *só saberá de todas essas indagações escrevendo-as* (CP, 394), indagações essas ligadas à escrita, não só se confirma que o caminho se faz caminhando, conforme o sugere o verso de Sophia, citado por Maria Velho da Costa em *Das Áfricas*¹⁰²³, como se sublinha a ideia de que a escrita serve para dar forma ao que de informe se encontrava em nós, segundo Eduardo Prado Coelho (em epígrafe), parafraseando Bernardo Soares¹⁰²⁴. De onde se conclui, que a escrita se encontra ao serviço do *entendimento* e do *explícito* (CP, 394). Marguerite Duras mostra, em oxímoro, essa figura que tanto utiliza e que ilumina a razão de ser da escrita como meio de conhecimento, como via de acesso a uma consciência, um saber. Segundo a autora francesa, escreve-se unicamente com o intuito de se saber. Se o escritor já detivesse o saber que a escrita permite, descobre, não se daria ao trabalho de escrever: “Si on savait quelque chose de ce qu’on va écrire, avant de le faire, avant d’écrire,

¹⁰²² Isabel Allegro de Magalhães, *O Sexo dos Textos e Outras Leituras*, op. cit., p. 41.

¹⁰²³ Cf. I Parte, § 3.3.1. “A perturbação da História”, p. 169.

¹⁰²⁴ O heterónimo de Fernando Pessoa funda, com *O Livro do Desassossego*, aquele que será um dos pilares da tradição auto-reflexiva na literatura portuguesa contemporânea.

on n'écrit jamais. Ce ne serait pas la peine."¹⁰²⁵ O interesse da escrita reside na revelação: "C'est l'inconnu qu'on porte en soi : écrire, c'est ça qui est atteint. C'est ça ou rien."¹⁰²⁶ Teolinda Gersão diz o mesmo por outras palavras, na citação em epígrafe. Marguerite Duras define a escrita como possibilidade de clarificação, de explicitação do que há muito se encontra nessa obscuridade interior do sujeito, nesse obscuro domínio *de onde jorra o feto e o texto* (CP, 86), tal como o escreve Elisa na sua *epístola do desamor* (CP, 79):

"Quand on écrit, il y a comme un instinct qui joue. (...) ce n'est pas le passage de l'être en puissance à l'être en acte dont parle Aristote. (...) Il s'agit du déchiffrement de ce qui est déjà là et qui déjà a été fait par vous dans le sommeil de votre vie, dans son ressassement organique, à votre insu."¹⁰²⁷

Uma escrita autónoma, livre que transcende a consciência do seu autor, e que o revela paradoxalmente (eventualmente no seu inconsciente), encontra-se implícita no pacto de escrita que toma o nome de não interferência, estabelecido pela escritora do diário de Teolinda Gersão. À escritora, cabe deixar a escrita dizer-se (ou dizê-la a ela escritora), sem a tentar dominar:

As folhas de papel (...) eram imprevisíveis, autónomas (...) não tentar impor-lhes uma ordem sua, não tentar impor-lhes coisa alguma, aceitá-las apenas, assim, no seu movimento, na sua vida própria (...) a total não interferência fazia parte do pacto que havia entre ela e as folhas de papel. (...) e agora as folhas de papel passam por mim voando, começo a correr com mais força, correrei a vida inteira, (GC, 47)

Ao longo do *Diário*, afirma-se a autonomia da escrita, das folhas, do livro, relativamente ao autor, escritor. Não sendo o escritor que escreve, mas a escrita que eventualmente (o) escreve. Assim como, parafraseando Gadamer, se pode afirmar que não é o sujeito que fala, mas a linguagem que diz do sujeito: "Il est littéralement plus juste de dire que la langue nous parle que de dire que nous la parlons."¹⁰²⁸ Apesar de incapaz de dizer o sujeito na sua totalidade, a palavra, para ter sentido, é gerada no seu seio passando através do seu corpo dizendo-o, tal como o presente a escritora do diário, privilegiando a evidência intuitiva imediata, a um discorrer lógico discursivo que obriga a palavra a trilhar um *percurso: É uma palavra transparente, formou-se lentamente, através dos dias, acumulou-se*

¹⁰²⁵ Marguerite Duras, *Écrire, op. cit.*, p. 53.

¹⁰²⁶ *Ibidem*, p. 52.

¹⁰²⁷ Marguerite Duras, *La Vie matérielle, op.cit.*, p. 33.

¹⁰²⁸ Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode : Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*. Paris, Éditions du Seuil, 1996, p. 488-489.

em mim, enquanto eu atravessava as coisas, em qualquer momento virá, densa e funda e também leve, subindo porque eu a sei, eu a sei, [...] só a sua forma me escapa, o seu percurso, (GC, 56). O destino da escritora manifestar-se-á até ao fim, como um caminhar para um horizonte que lhe escapa constantemente, esse domínio do inconsciente onde o essencial se revela: *Agarrar de passagem os instantes plenos, os que traziam uma verdade, uma visão qualquer, agarrá-los muito depressa porque no instante seguinte estariam soterrados por mil outras coisas (...) vivia assim correndo entre coisas fugidias, verdades fulgurantes mas breves, que nunca conseguia apanhar vivas (GC, 43).* Horizonte que, no texto durasiano, se manifesta da seguinte forma: “Il faut aller plus vite que cette part de vous même qui n’écrit pas, qui est toujours dans l’altitude de la pensée, toujours dans la menace de s’évanouir, de se dissoudre dans les limbes du récit à venir, qui ne descendra jamais au niveau de l’écriture, qui refuse les corvées.”¹⁰²⁹

A prioridade concedida pela escritora do *Diário* de Teolinda Gersão à emergência do inconsciente e à simultaneidade de imagens e pensamentos contraditórios, pretende ilustrar o funcionamento da mente humana na sua impossibilidade de representar o real “tal qual é”, provocando no seu leitor uma impressão de “non-sense” ou de sentido subterrâneo que o ultrapassa. Tal procedimento, faz da tarefa da escrita um trabalho oculto que germina no seio do escritor, mas que escapa ao seu domínio e alcance tornando-o fiel ao pacto de não interferência. Dessa escrita que acontece àquele/a que escreve – tanto Maria Velho da Costa, Teolinda Gersão e Marguerite Duras dizem dos seus livros, não que os escreveram, mas que lhes aconteceram – Duras propõe a seguinte aproximação: “Écrire serait à l’extérieur de soi dans une confusion des temps : entre écrire et avoir écrit, entre avoir écrit et devoir écrire encore, entre savoir et ignorer ce qu’il en est, partir du sens plein, en être submerge et arriver jusqu’au non-sense.”¹⁰³⁰

¹⁰²⁹ Marguerite Duras, *La Vie matérielle*, op.cit., p. 59.

¹⁰³⁰ *Ibidem*, p. 33.

2.3. Da legitimidade da escrita

A questão que, no seio destas duas narrativas ficcionais, vai desviar a experiência daquele/a que escreve de um destino solipsista, abrindo-o ao Outro, é a do poder e legitimidade da escrita: “O que pode a Literatura?”¹⁰³¹

A escritora do *Diário* de Teolinda Gersão, coloca esta questão da seguinte forma: *o facto de eu por vezes pensar que os livros não mudam nada não pode dispensar-me ou impedir-me de escrever?* (GC, 86)

A resposta é negativa, na medida em que o *afecto* e a *vontade* acabam por vencer a *hesitação* (GC, 86) que, por vezes, trava o impulso da escrita¹⁰³². A dimensão emotiva, que irrompe como um *relâmpago*, dá à escritora a certeza indubitável da importância da sua voz para dar a palavra a todos aqueles que desta são privados. Por outro lado, o pensamento que por vezes a assalta, da “inutilidade” e da “ineficácia” da arte como contributo para a mudança do mundo, acaba por ser erradicado no final do *Diário*, não só pela experiência de leitura de Wanda, como pela “iluminação” da escritora, que dá a ver o seu trajecto de individuação e busca identitária – através da escrita – como um caminho que conduz ao outro. Aquilo que é “inventado” no *Diário* será dito pela sua Autora, por outras palavras:

T.G.– “Uma das razões que me faz dar ao trabalho de escrever é pensar que, quando nós escrevemos, estamos a mexer com o mundo. A sociedade muda, e a literatura pode fazer muito por isso. (...) Mas, por outro lado, também tenho noção que a literatura não é um panfleto. A aposta é estética. Nós temos que dizer uma «mensagem», digamos que há qualquer coisa a dizer, mas isso tem que ser dito duma maneira estética, que vá «mexer» afectivamente com as pessoas, que vá «abaná-las» do ponto de vista afectivo. Isto pode ser feito pela beleza, é aposta do livro.”¹⁰³³

É esta questão que determina a direcção tomada pelo *Diário*, onde um “Eu” múltiplo se revela e encontra sentido, abrindo-se ao outro e dando-lhe uma voz, sendo assim

¹⁰³¹ Maria Graciete Besse notou que a esta importante questão formulada em *Novas Cartas Portuguesas: Minhas irmãs: § Mas o que pode a literatura? Ou antes: o que podem as palavras?* (NCP, 210) é dada na mesma obra, na página seguinte, a resposta: *Tudo terá de ser novo, e todos temos medo. E o problema da mulher, no meio disto, não é o de perder ou ganhar, é o da sua identidade* (NCP, 211). Cf. Maria Graciete Besse, “Les «Parleuses» d’identité l’écriture des femmes portugaises entre rupture et avènement”, in *Regards sur deux fins de siècle (XIXe-XXe)*. Colloque franco-portugais, Talence 27-28 mai 1994. Textes réunis par Marie-Hélène Piwnik, Bordeaux, Maison des Pays Ibériques, 1996, p. 196.

¹⁰³² Cf. § 1.2.3. “O projecto da escritora do *Diário*”, p. 509.

¹⁰³³ “Conferência-Encontro Teolinda Gersão a convite do Professor Fernando Martinho, Faculdade de Letras de Lisboa, 23 de Julho de 1990”, *op. cit.*, p. LXVIII.

sublinhada a função social da arte, sem que, no entanto, seja esquecida a sua função estética, problematizada ao longo desta obra como foi assinalado a propósito da sua influência dadaísta e de questionamentos que salientam a influência do esteticismo.

Em *Casas Pardas*, a questão sobre o poder e a legitimidade da literatura, vai emergir na voz da escritora, assumindo a seguinte forma: *Depois de todas estas reparações, terei ainda algum dia alguma coisa a dizer por escrito?, e duvidava muito tal era o prazer que retirava (...) na execução de tarefas manuais que desconhecia*, (CP, 384). A escritora do *Diário* de Teolinda Gersão, aborda esta mesma questão quando justifica a sua actividade: *Os livros não mudam talvez nada no mundo. Mas não é provavelmente razão bastante para não escrever*. (GC, 120)

Elisa deve passar pela prova iniciática de “experimentar as injustiças” que denuncia antes de as poder escrever com autoridade. Assim, considera necessária a prática de uma série de trabalhos manuais, concentracionários¹⁰³⁴, apresentados em detalhe que lhe concedam o direito de responder afirmativamente à questão, *Mas sabes do que falas?* (CP, 392), que poderia ser colocada pelo seu duplo, Elvira:¹⁰³⁵

Mas era preciso que eu me concentrasse num campo a saber as línguas dos outros gestos, obrigados: atulhar um ganso para lhe inchar os figados, lavar latrinas, segar milho, ajudar bácoros a sair, dispor sangue leucémico numa lamela, tecer uma esteira, moer num pilão, apagar giz num quadro ao ar livre com folhas de capim, limpar o cu de leprosa velha, o coto do braço esquerdo de um miliciano esquerdino. Vou lavar duas camisas. Sempre é um princípio, lorpa. A que vai ser escritora em português esvai-se da evidência do que ignora. (CP, 384)

A consciência de Elisa, relativamente à distância que a separa daqueles que vivem injustiças sociais flagrantes, transparente na sua ironia, leva-a a aprofundar o questionamento da legitimidade da sua escrita. Também no texto de Marguerite Duras, escrito na década de 90, é apontada uma certa culpabilidade do privilégio do escritor, relativamente à distância que separa o seu trabalho de um outro, manual, duro, injusto, suportado por tantos:

“L’autre travail pour les écrivains est celui qui quelquefois fait honte, celui qui provoque la plupart des temps le regret d’ordre politique le plus violent de tous. (...) Ici, on se sent séparé du travail manuel. Mais contre ça ce sentiment auquel il faut s’adapter, s’habituer, rien n’y fera jamais. Ce qui dominera toujours, et ça nous fait pleurer, c’est

¹⁰³⁴ Como o sugere o trocadilho *que eu me concentrasse num campo*, alusão aos campos de concentração nazis e à já referida recorrência a uma Culpa comunitária associada a esse crime.

¹⁰³⁵ Cf. II Parte § 3.1.2. “Amas de vocação inversora de poderes” • “Senhora escrevendo carta com sua criada”.

l'enfer et l'injustice du monde du travail. L'enfer des usines, les exactions du mépris, de l'injustice du patronat, de son horreur, de l'horreur du régime capitaliste, de tout le malheur qui en découle, du droit des riches à disposer du prolétariat et d'en faire la raison même de son échec et jamais de sa réussite.¹⁰³⁶

As obras de Maria Velho da Costa e Teolinda Gersão exprimem uma consciência da injustiça social, através da questão da legitimidade da escrita ou da “imoralidade” de um trabalho intelectual/artístico, face a uma realidade social que manifesta carências primárias, por vezes, do âmbito da sobrevivência. Nos presentes textos de Marguerite Duras, não se constata tal questão. No entanto, a forma radical como é denunciada tal injustiça, parece afirmar a convicção de que a escrita, numa abordagem “brechtiana”, também cumpre uma função político-social de consciencialização daquele que lê.

A mulher encontra-se na sua casa, no seu interior, na sua solidão, na sua escrita. A escrita de Elisa, que tem lugar na casa do seu isolamento, é fragmentária tomando a forma de *épistola do desamor* (CP, 79), de notas reflexivas sobre *o uso e a diversidade das línguas, que anotou em bloco logo ali nomeado canhenho* (CP, 381) e de diário intitulado *de bordo* (CP, 385), a propósito do qual não deixa de se fazer alusão ao diário de bordo e à viagem que lhe é inerente, associação que não escapa também, como foi verificado, à escritora do *Diário* de Teolinda Gersão.¹⁰³⁷

Uma das ideias que se salienta deste caderno de notas, no seio do romance, intimamente ligada à voz autoral que também a denuncia frequentemente em entrevistas, prende-se com uma valorização do inglês como segunda língua, que contrasta com a tendência da época em que é escrito, em Portugal, onde a segunda língua notoriamente dominante era o francês: *Se cá não se traduz o francês é porque foi cá tão dominante que se espalhou tanto como a sífilis, na geração anterior e sequelas.* (CP, 375-376) O que é, aliás, demonstrado em vários diálogos entre os membros da família de Elisa ao longo do romance: *Porquê o inglês como segunda língua? Porque era a língua oculta que eu ia desvendando enquanto eles todos falavam francês à volta dos cimos da minha cabeça, (...) Porque foram os ingleses que inventaram o vinho do Porto e o Fernando Pessoa, sem querer?* (CP, 382).

¹⁰³⁶ Marguerite Duras, *Écrire, op. cit.*, p. 49-50.

¹⁰³⁷ Cf. § 1.1.5, “O Diário” p. 498.

A outra ideia que domina é a da anunciação de um projecto linguístico de índole “socialista” para todas as classes e “raças”, segundo o qual *Um dia falaremos todos a mesma língua* (CP, 383). Tal projecto, será detalhado e radicalizado no extracto seguinte, intitulado *LINGUA PÁTRIA* (CP, 392), no qual se precisa que tal língua será o *crioulo galáctico* (CP, 392), depois de a escritora já ter confessado, numa resposta intertextual a Pessoa, que a sua *pátria nem será já a língua portuguesa* (CP, 382), afirmando a sua preocupação fundamental com o sofrimento do Outro: *A minha pátria são os pronomes dolorosamente pessoais*. (CP, 384) A reflexão teórica sobre o papel social da linguagem, assim como a sua utilização, prosseguirá até ao fim da última casa/capítulo de Elisa que termina com uma referência à obra de Marx e Engels, *A Ideologia alemã*, confirmando assim o projecto de uma linguagem consciente que só *aparece com a necessidade imprescindível do trato com os outros homens* (CP, 400). A linguagem surge como metáfora da literatura e da arte que assumem, nesta perspectiva, uma função político-social.

Como convém a um diário, no qual o “Eu” se escreve, a questão derradeira do *DIÁRIO DE BORCO* de Elisa centra-se ainda na função do “Eu”, no seio de um colectivo: *Quem somos, que sou?* (CP, 386), questão que ecoa com a que é colocada no *Diário* de Teolinda Gersão (*“Então faço silêncio, volto a mim, e em mim, reflicto: Que sou então?”*) (GC, 85). Relativamente ao texto de Maria Velho da Costa, Manuel Gusmão explica a alteração do pronome relativo *que*, como marca de uma individuação resultante de um processo social de construção histórica dos indivíduos, não os entendendo, nem como natureza imutável e a-histórica, nem enquanto produto de um processo exclusivamente psicológico: “A individuação é um processo comunitário. (...) A individuação não é um processo autárcico, de solidão subjectiva (...) a individuação é também (...) um modo de assumir uma comunidade.”¹⁰³⁸

Tanto as notas de Elisa sobre o uso das línguas no seu *canhenho*, como aquelas que assenta no seu *DIÁRIO DE BORCO*, apontam respectivamente para uma dimensão universal da linguagem, enquanto metáfora da escrita e para uma função social do sujeito que escreve.

¹⁰³⁸ Manuel Gusmão, “Casas Pardas – A arte da polifonia e o rigor da paixão: uma poética da individuação histórica”, *op. cit.*, p. 48.

O Livro do Meio, escrito quase trinta anos depois de *Casas Pardas*, coloca ainda a mesma questão sobre a legitimação da escrita, face às injustiças do mundo e a um trabalho “forçado” de que são vítimas e a que são obrigadas as classes desfavorecidas: *No fundo, no fundo, pensa que trabalhar é lavar a loiça. Pregiar pregos na matéria, cavar o chão*. “Letras são tretas.”^[1039] (LM, 43) Note-se ainda, como a Autora se refere a si mesma na terceira pessoa, distanciando-se de si, talvez para se ver melhor e, conseqüentemente, se escrever melhor. O questionamento do sentido de uma vida dedicada à literatura, que traz subjacente o do valor da escrita, é colocado, desde o início desse *romance epistolar*, por Maria Velho da Costa: *Será que fizemos afinal demais, que confiámos demais nesse destino com livros, tidos e havidos?* “Letras são tretas, cartas, são papéis.” (LM, 17), evocando aqui o poema “Liberdade” de Fernando Pessoa: “livros são papéis pintados com tinta.” Maria Velho da Costa desvaloriza e denuncia a Autoria da questão *O que pode a Literatura?*, colocada em *Novas Cartas Portuguesas*, ao escrever de novo sobre um tema que inspirou muitos dos seus textos, confere-lhe o interesse que diz retirar:

“*O que pode a Literatura?*”, *Questão da I. B. Nas Três Marias de inócua memória (...)* não é questão que me interesse. 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. (LM, 161)

A invocação de Maria Velho da Costa aos seus próprios livros e personagens¹⁰⁴⁰ noutros romances diz de uma tendência auto-reflexiva da autora que pensa a sua escrita, reconstruindo-a e interpretando-a de forma a conferir-lhe uma dimensão aberta de obra em permanente processo de construção. Ao pensar a sua própria criação literária, a Autora continua o processo de criação e explicitação da sua obra, dando múltiplas respostas à questão subterrânea que é sempre a mesma, a da legitimidade, do interesse e do que pode a literatura ou do que é escrito. São vários os textos de Maria Velho da Costa que apresentam

¹⁰³⁹ A utilização frequente de adágios populares, sobretudo n’*O Livro do Meio*, é numa atitude auto-biográfica justificada pela Autora, nesse mesmo livro: *Devo à minha Mãe, entre outras coisas, ter a cabeça cheia de adágios.* (LM, 17)

¹⁰⁴⁰ “Este tipo de procedimento pelo qual certas personagens passam de um livro para outro é parte de um jogo 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». Trata-se é claro de um jogo consciente de que se trata de um mundo literário, um mundo produzido verbalmente em livros.” Manuel Gusmão, “Crime e compaixão ou o contrato derradeiro sobre *Irene ou o Contrato Social* de Maria Velho da Costa”, in *Vértice*. Nº 100, II série, Mar. 2001, p. 77.

apontamentos reflexivos sobre o processo de escrita, como “Manifesto de escritor em linguagem fácil para uma campanha difícil” (1973)¹⁰⁴¹, no qual reflecte sobre a questão da função do escritor a partir do paralelismo, estabelecido tal como em *Casas Pardas*, entre a identidade do escritor e a identidade da comunidade em que este se insere:

“Não existe entre o escritor português e o de qualquer outra parte do mundo qualquer diferença fundamental quanto à sua função: ver e contar. Por escrito. Nem qualquer outra obrigação lhe assiste por definição estrita do cargo senão essa – alinhar palavras por forma a que lhe façam sentido. E aos outros. E é nesses dois eixos – o da busca de sentido e o do reconhecimento dela como válida para os outros – que se começa a poder apertar a gosto o gargalo esganado dos dois termos: escritor e português. Aqui e agora.”¹⁰⁴²

Tal paralelismo, será novamente realçado no texto apresentado ao I Congresso dos Escritores Portugueses, em Abril de 1975, com o título “Subsídio para uma restauração do corpo da língua”¹⁰⁴³:

M.V.C. – “Até estas horas novas, sempre me recusei definir-me face à sociedade portuguesa como exercendo nela a função de escritora. (...) Hoje sei e aceito que o problema é entre mim e a linguagem, entre a minha identidade pessoal e essa dimensão constitutiva da identidade nacional de nós todos que é a língua portuguesa.”¹⁰⁴⁴ “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. Sei que esta língua é património de um povo que há séculos que se não diz face ao poder, não risca, mantendo-a porém viva, acasalando-a com outros falares.”¹⁰⁴⁵

O texto “Esta força”¹⁰⁴⁶, concretiza a dimensão auto-referencial da escrita como sua única e exclusiva função¹⁰⁴⁷: “Porque eu estou só a obrigar que me leiam até ao fim sem que eu diga nada. Porque eu não estou a dizer nada. Estou a dizer o que estou a dizer.”¹⁰⁴⁸

¹⁰⁴¹ Maria Velho da Costa, “Manifesto de escritor em linguagem fácil para uma campanha difícil”, in *Cravo*, *op. cit.*, p. 25-27.

¹⁰⁴² *Ibidem*, p. 25.

¹⁰⁴³ Maria Velho da Costa, “Subsídio para uma restauração do corpo da língua”, in *Cravo*, *op. cit.*, p. 77-86.

¹⁰⁴⁴ *Ibidem*, p. 79.

¹⁰⁴⁵ *Ibidem*, p. 81-82.

¹⁰⁴⁶ Crónica publicada pela primeira vez, no jornal *República*, 12.10.1972 e integrada na colectânea intitulada *Desescrita*, composta por 26 textos, 5 em forma de poema e, os restantes, em forma de crónica, de anterior publicação nos jornais *Diário de Lisboa*, *Capital*, *República* e *Expresso*. Maria Velho da Costa, *Desescrita*, *op. cit.* (p. 65-66).

¹⁰⁴⁷ O único conteúdo que transparece ironicamente, para além do da própria escrita que nada diz, é o da sua leitura obrigatória pelo funcionário do aparelho político que submete à censura a produção textual em Portugal até ao 25 de Abril: “Não é que eu tenha qualquer coisa de pessoal contra uma pessoa que, por qualquer razão tenha que ler isto até ao fim. (...) Esta é a força da escrita aqui – ser escrita e ser escrita e ser escrita e ter que ser lida aqui. Força reconhecida por lei é só essa. E bom dia. Eu só queria que tivesse por lei que ler bom dia. E tem.” Maria Velho da Costa, “Esta Força”, in *Desescrita*. Porto Afrontamento, 1973, p. 65-66.

¹⁰⁴⁸ *Ibidem*, p. 65.

Outros textos de Maria Velho da Costa, reflectem especificamente sobre determinadas obras, como aquele dedicado ao modo de “co-fabricação” – com Maria Isabel Barreno e Maria Teresa Horta – e aos temas trabalhados em *Novas Cartas Portuguesas*, intitulado “O portuguesíssimo nome de Marias”:

“Éramos três mulheres assim, a espiar-se, a brincar de ver o que ia ser tudo. Logo-logo se soube (...) que meter-se em tarefa comum e sujeitar-se às regras dela em diminuto grupo é grande risco. (...) Não sabíamos o que fazíamos, mas escolhemos ir vendo (...) falar todas as semanas a horas certas, a oito, comer ao menos uma vez publicamente, trazer tudo o que escrito houvesse às outras duas.^[1049] Tão calhadas para essa festa que é a memória dos lugares humildes da casa, de todas as casas (...) a cozinha, a cama dos miúdos. (...) Era um tão grande perguntar e nem tudo ficou escrito. Porque era porque sim. Um ir praticando o ir sabendo.”¹⁰⁵⁰

Paradigmático, de uma atitude crítica relativamente à obra que simultaneamente contribui para a criação e evolução da mesma, é o texto que tem por título “A Propósito de Maina Mendes ou de como eu já disse sobre isso o que tinha a dizer sem ofensa”, crónica publicada no jornal *Capital*, a 15 de Novembro de 1972, três anos após a saída do romance a que se refere. Esta leitura de Maria Velho da Costa por si mesma, segundo Maria Alzira Seixo, recusa essencialmente a interpretação como mimetismo¹⁰⁵¹.

O que nos parece particularmente interessante neste texto de Maria Velho da Costa é a evocação da palavra enigmática de Marguerite Duras para explicar a inteligência de Maina. Note-se, que Maria Velho da Costa vai apelar à autoridade de uma escritora que constrói toda a sua obra num processo de reinvenção e transformação contínua das suas personagens. Duras cria figuras de uma dimensão quase mítica que insiste obsessivamente em repetir, reinventar e reescrever, quer nos seus romances, filmes e peças de teatro, quer nos textos – denominados pela Autora como “l’écriture courante” – que pretendem ser transparentes pela forma como percebem e traduzem o real. Marguerite Duras, ao escrever sobre a sua escrita e as suas personagens, incorrendo num discurso meta-literário sobre a sua produção literária, corrobora e instaura uma linguagem própria que se propaga para além das obras,

¹⁰⁴⁹ N’*O Livro do Meio*, escrito a duas mãos com Armando da Silva Carvalho, lêem-se, no seu próprio seio, reforçando essa apetência auto-reflexiva de Maria Velho da Costa, considerações sobre as eventuais semelhanças e diferenças no modo de fabricação com esse outro escrito a três mãos no início dos anos 70. *O Livro do Meio* mostrando o seu próprio processo de construção, refere o questionamento e diálogo dos Autores sobre o que vai sendo escrito, assim como a partilha desse texto em construção com amigos próximos, por vezes, à mesa e em lugares públicos.

¹⁰⁵⁰ Maria Velho da Costa, “O portuguesíssimo nome de Marias”, in *Cravo, op. cit.*, p. 31-32.

¹⁰⁵¹ Maria Alzira Seixo. “Maria Velho da Costa: Desescrita”, in *Discursos do Texto*. Amadora, Bertrand, 1977, p. 130.

através da sua colaboração em jornais, revistas e entrevistas radiofónicas e televisivas. Apesar de Maria Velho da Costa não incorrer num processo idêntico ao de Marguerite Duras – quando desenvolve um discurso meta-literário sobre Maina e lhe reconhece uma dimensão mítica associando-a a Antígona, evoca Marguerite Duras, a escritora que de forma exímia, qual “feiticeira”, faz coincidir a voz autoral com a voz ficcional¹⁰⁵² – poder-se-ia determinar-lhe uma certa apetência para trilhar um caminho comparável ao da Autora francesa.

“Nos tempos um bocado antigos havia algumas maneiras de uma menina ser ainda mais qualquer coisa de importante do que o facto de já nascer menina. Como agora. Ou casava com um senhor ainda mais senhor que o pai dela e governava(-o-se). Como agora. Ou, mas para isso era preciso ter muita inteligência dessa das pessoas que têm mais inteligência que a inteligência que têm (isto disse uma, essa mulher, que se chama Marguerite Duras, de uma pessoa dessas), ou (não tenho culpa da frase ser comprida, isto é de ter que ser cumprida)”¹⁰⁵³.

Ao carácter auto-referencial do tema, Maria Velho da Costa acrescenta a auto-referência sintáctica e lexical. Anos depois, numa entrevista dada a Luísa Costa Gomes, sugere ainda aquele que poderia ter sido, o destino de Maina que será repetido, num tom mais louvável e menos irónico.¹⁰⁵⁴

“ou lia muitos livros e ficava com muitas ideias activas das que fazem revoluções para o povo e para a condição da mulher, feitas pelas pessoas que gostam muito do *outro* povo e das *outras* mulheres, e nesse caso, até podia vir a chamar-se, em Portugal, Maria Amália Vaz de Carvalho.”¹⁰⁵⁵

Para o contributo de uma interpretação da sua personagem, Maria Velho da Costa sublinha o seu carácter essencialmente subversivo e inconformista, comparando-a à figura arquetípica de Antígona, sugerida na invenção do neologismo antígonos (Antigos+Antígona):

¹⁰⁵² Esta coincidência, resulta da profusão de intervenções mediáticas da escritora, essencialmente entrevistas, às quais confere um estilo tão pessoal quanto o das suas obras. “Marguerite Duras a donc élevé l’interview au rang d’un art, d’une œuvre à part entière : «En un certain sens, commente Marc Saporta, les plus belles pages de *L’Amant* ne sont pas dans le livre, elles sont dans l’émission de Pivot, *Apostrophes*, [...] sont dans les vidéocassettes de Pascal-Emmanuel Gallet avec les interviews de Dominique Noguez.»”, Marc Saporta, “L’existence inévitable de Marguerite D.”, in *L’Arc – Marguerite Duras*. N° 98, p. 24, cit. por Aliette Armel, *Marguerite Duras et l’autobiographie*. Le Castor Astral, Paris, 1990, p. 79. M.D.: “Il n’y a pas de différence entre ce que je dis dans les interviews et ce que j’écris en général.” *Marguerite Duras*, émission sponsorisée par «Communication et programme», réalisation Luce Perrot, diffusion TF1, du 26 juin au 17 juillet 1988, cit. por Aliette Armel, *Marguerite Duras et l’autobiographie*. Paris, Le Castor Astral, 1990, p. 79.

¹⁰⁵³ Maria Velho da Costa, “A Propósito de Maina Mendes ou de como eu já disse sobre isso o que tinha a dizer sem ofensa”, in *Desescrita*, op. cit., p. 71.

¹⁰⁵⁴ Cf. II Parte, nota 609, p. 320.

¹⁰⁵⁵ Maria Velho da Costa, “A Propósito de Maina Mendes ou de como eu já disse sobre isso o que tinha a dizer sem ofensa”, in *Desescrita*, op. cit., p. 72.

“Acho pois que quando eu contei essa história dessa maneira como a fui fazendo e me foi acontecendo ser feita e a que chamaram livro, só quis dizer que certas crianças muito, logo pessoas, muito logo inclassáveis, se se aguentam de pé, a terra à volta treme. (...) Eu só quis contar disso, porque também em tempos mais antigos, outra menina-extra dizia de dentro da parede aonde a tinham posta que preferia ser doida a ter a razão deles.”¹⁰⁵⁶

Situando a “sua” Maina numa margem irreduzível, Maria Velho da Costa conclui o texto “arrumando” Autora e personagem nos seus devidos lugares, ao explicitar a relação entre ambas:

“É que quem não tem assento que caiba à mesa da casta que lhe coube, ou cai de borco ou fica em pé no chão dos deserdados que é uma grande raiva ou um grande amor travado. O que tenho a ver com Maina é só ter visionado alguém que não hesite e a hesitância crescente à volta disso. Que não hesite em *Não*.”¹⁰⁵⁷

Na apreciação de Maria Velho da Costa sobre uma característica que a Autora considera fundamental na sua escrita, precisamente o seu carácter reflexivo–discursivo, que se sobrepõe ao narrativo–descritivo (*Sempre me foi mais fácil discorrer do que narrar. “Faça uma história, conte coisas que acontecem”, dizia a mestra-freira. Eu podia lá contar o que acontecia na Casa dos Gritos. (LMD, 44)*), pode-se ainda ouvir um eco desse outro texto de Duras, no qual a escritora fixa o essencial sobre o acto de escrever: “Écrire ce n’est pas raconter des histoires. C’est le contraire de raconter des histoires. C’est raconter tout à la fois. C’est raconter une histoire et l’absence de cette histoire. C’est raconter une histoire qui en passe par son absence.”¹⁰⁵⁸

Parece ser a partir de uma proposição desta ordem, que o *Diário* de Teolinda Gersão é construído, apresentando uma multiplicidade de reinvenções do “Eu” e de histórias que num movimento paradoxal, o edificam na impossibilidade de o definir e determinar. O que aliás é sugerido na aporia do professor de Filosofia: *Embora nunca possa escrever o verdadeiro escritor é justamente o que tem consciência da impossibilidade de escrever (GC, 64)* e na reflexão sobre a (im)possibilidade das histórias (*contar mil histórias, inventar mil histórias (...) mas eram todas falsas, não existiria nunca história alguma. (GC, 90)*) e do romance (*a possibilidade de todos os romances, excluindo a realidade de nenhum, (GC, 91)*).

¹⁰⁵⁶ *Ibidem*, p. 72.

¹⁰⁵⁷ *Ibidem*, p. 72-73.

¹⁰⁵⁸ Marguerite Duras, *La Vie matérielle*, op. cit., p. 35

Se à escritora do *Diário* de Teolinda Gersão, não lhe causa qualquer “prurido” uma afirmação e o seu contrário, consciente da relatividade do ponto de vista do sujeito, do devir e consequente contradição permanente do “real” e da simultaneidade permitida nos universos do sonho e da imaginação; em contrapartida, Pip, o professor de Filosofia, representante do falocentrismo, na sua tentativa de tudo explicar, tudo fixar numa ordem estável, tudo traduzir num discurso lógico-racional regido pelos princípios de causa efeito, do terceiro excluído e de não contradição, incorre numa racionalidade paralisante e infrutífera:

Eu sou um escritor, só que sou um escritor sem obra porque toda a realização implica contradições, para escrever era preciso saber primeiro o que é e para que serve a literatura, mas a literatura não se justifica e por isso não vou escrever nunca, porque o que não se justifica não merece ser feito, mas nem por isso deixo de ser escritor. (GC, 64)

Contrariamente a Jean-Paul Sartre, filósofo do existencialismo que tentou uma resposta à questão *O que é a literatura?*, na sua obra homónima¹⁰⁵⁹, Pip encontra uma resposta de índole essencialista dispensando a experiência da escrita, para ser escritor. Pip gostaria de saber o que é e para que serve a literatura sem a viver. Missão que as obras de Maria Velho da Costa e Teolinda Gersão demonstram ser impossível. Estas obras reflectem precisamente a necessidade de se viver a escrita para lhe encontrar um eventual sentido e finalidade que são consequentemente contagiados àquele que escreve. Para saber o que é a literatura, Pip teria de sucumbir à experiência da criação literária. Ora, como este permanece profundamente exterior à “coisa” literária, tendo necessidade de uma explicação racional, incorre num processo que o paralisa.

Quando Shoshana Felman escreve a sua obra *La Folie et la chose littéraire*¹⁰⁶⁰, procura o sentido da literatura em função do choque, afecto e efeito real implicados na sua leitura. Esta autora segue como pista de explicação (interpretação), para a sedução provocada por uma certa literatura, o poder e a força fundamental sobre o leitor que a sente e experimenta.

¹⁰⁵⁹ Jean-Paul Sartre, “Qu’est-ce que la littérature?”, in *Situations II : Littérature et engagement*. [1ª ed. 1948] Paris, Gallimard, 1999.

¹⁰⁶⁰ Shoshana Felman, *La Folie et la chose littéraire*. Paris, Éditions du Seuil, 1978.

“je me suis rendu compte – de façon saisissante – à quel point la chose littéraire n’est justement *pas une chose académique*, et que quand on enseigne la littérature on peut, sans le savoir, faire craquer les choses. Il y a un *faire* de la chose littéraire, un faire qui a *prise* sur les gens, qui engage peut-être la vie et la mort. Lorsque je cherche à rendre compte de la chose littéraire, c’est de cela aussi que je voudrais témoigner : il y a un *pouvoir* de la littérature ; un pouvoir – sans personne, et dont personne ne peut disposer. Ce pouvoir – que j’éprouve en moi, sur moi, dont je vois les effets sur les étudiants – j’essaie d’interroger d’où il vient : en quoi consiste-t-il, où peut-il nous mener, et qu’est-ce qu’il pourrait nous apporter?”¹⁰⁶¹

Ao viver durante vários anos a experiência do ensino da literatura, Teolinda Gersão teve certamente a oportunidade de testemunhar, através da convivência com certos alunos, o efeito real e profundo, longe de ser ilusório, provocado por certa literatura. O que certamente leva a escritora do *Diário* a discordar da opinião de Pip, relativamente ao carácter ilusório da literatura, sobretudo para o leitor. O que torna precisamente a literatura ameaçadora para as instituições detentoras de poder, regidas pelo *logos* representado por Pip, é a sua proposta de outra forma de sentir/pensar que destitui esse poder.

2.4. O novo olhar que permite ver o Outro

Nota-se em *Os Guarda-Chuvas Cintilantes e Casas Pardas*, um processo reflexivo que parte do “Eu”, em direcção ao Outro. A utilização dos pronomes pessoais em *Casas Pardas* é testemunha deste processo. No *Diário* de Teolinda Gersão, a ultrapassagem da concentração na figura do escritor, do fechamento no círculo do “Eu”, (no *círculo (...) das barrigas cheias e das cabeças ocas* (GC, 132)), é possível graças à visão clara de quem tem fome, tomada de consciência expressa nos *dois dedos de testa* (GC, 132), que conduz à atitude inevitável de rebentar o círculo mágico representado pelos guarda-chuvas. Rebentar o círculo mágico é símbolo da transcendência de um fechamento solipsista do “Eu” em si mesmo, símbolo da substituição de uma concepção estética da arte, pela arte, para a pôr ao serviço do social, conferindo-lhe uma “utilidade” de índole “brechtiana”.

No *Diário* de Teolinda Gersão, assiste-se a um desenlace do processo reflexivo sobre a escrita, paralelo ao percorrido por Elisa, em *Casas Pardas*. Ambas as Autoras iniciam a reflexão sobre as respectivas escritas, centrando-se na explicitação de si mesmas enquanto

¹⁰⁶¹ Shoshana Felman. “La chose littéraire, sa folie, son pouvoir”, in *Tel Quel*. N.º 81, Automne 1979, p. 48.

sujeitos que escrevem, para no final dos respectivos percursos, se descentram de si considerando como única escrita com sentido aquela que pode servir os Outros.

A epígrafe de Espinosa¹⁰⁶², ao sugerir a clareza e distinção como critério de verdade, é inspiradora do modelo de visão intuitiva, desejada pela escritora do *Diário*. Tal desejo de visão é expressão de uma vontade profunda de romper com um “sistema” racional fechado, que é o do pensamento lógico-discursivo, representado pela *biblioteca* (GC, 120), lugar de um saber livresco inoperante: *Há milénios que liam, e não avançavam nunca. Perdendo-se entre os livros, voltando atrás, esquecendo, recomeçando, errando sempre os caminhos da saída.* (GC, 120)

A visão clara desejada permitiria a *saída*, a ultrapassagem desse “sistema” fechado em si mesmo, através de uma iluminação, um *relâmpago*, um *insight*, um “verdadeiro” sentido que se mostra, mas não se demonstra. Tal forma de entendimento desejada, é manifestada na seguinte passagem:

*Seria de outro modo se os seus olhos vissem claro.
Então atravessariam os longos corredores de livros, e eles seriam transparentes, brilhantes, (...) e as pessoas poderiam lê-los com um único olhar, atravessá-los-iam num relance porque eles eram transparentes, (...) e bastaria um olhar para os experimentar a todos, cada um era uma experiência, cada um tinha o seu deslumbramento, a sua vertigem única, e estavam, todos eles, condensados no instante, as pessoas chegariam voando ao centro, sem precisar de percorrer todos os seus caminhos, mas com a sensação vertiginosa de tê-los percorrido, não saltavam nenhum degrau do percurso, mas seria como subi-los todos, de repente – a pedra da sabedoria possuída fugazmente, fugazmente brilhando, como um vidro em sua mão – (GC, 121)*

Os degraus e caminhos alcançados e trilhados de uma só vez, *condensados no instante*, são metáfora de um pensamento iluminado, visão global, *insight*, *satori*, no qual, não se omitem etapas mas se vislumbram, em simultâneo, todas as partes de um todo. Tal imagem de inteligibilidade, surge na já referida visão que antecede a morte metaforizada no sono (GC, 72):

O momento chegaria sempre em que olhando para trás veria a vida inteira como um dia único, do mesmo modo em que antes de adormecer encontrava por vezes uma consciência excessiva e delirante das coisas, e as via simplificadas até à transparência

¹⁰⁶² Cf. 1.1.2. “A epígrafe”, p. 473.

por uma luz demasiado intensa, como alguém subindo uma escada abarca de repente com o olhar um horizonte pormenorizado e vasto (GC, 72)

A visão simplificada e transparente das coisas, trespassada pela luz *demasiada intensa* atingida nesse momento, imediatamente anterior ao sono/morte¹⁰⁶³, no qual o sujeito se esquece, se abandona, se dilui lembra o “pensamento do sono” de que falava Clarice Lispector: “Dormir é abstrair-se e espriar-se no nada.”¹⁰⁶⁴ “O sujeito não dorme. É o sono que se dorme na serena respiração do sujeito. O sujeito não pensa. É o pensamento que se pensa na fala de um sujeito que se fala.”, esclarece Eduardo do Prado Coelho¹⁰⁶⁵. No fim do *Diário*, a sua escritora acaba por atingir semelhante visão quando afirma: *vi isso claramente, e não pude negar que tinha visto, com os meus olhos novos (GC, 132)* cumprindo a epígrafe de Espinosa que abre esta obra, segundo a qual é verdadeiro “tudo o que percebemos clara e distintamente” (GC, 5), pressuposto que poderia, por sua vez, sustentar a visão clara de Bachelard: “Quand les métaphysiciens parlent bref, ils peuvent atteindre à la vérité immédiate, à une vérité qui s’userait par les preuves. On peut alors comparer les métaphysiciens aux poètes, les associer aux poètes qui, eux, nous dévoilent, en un vers, une vérité de l’homme intime.”¹⁰⁶⁶ Visão que é, no fundo, a desejada pela Autora: “captar o inconsciente em relâmpagos.”¹⁰⁶⁷

À medida que a escritora Elisa se constrói ao longo do romance, progride para uma inteligibilidade outra, que lhe dispensa a passagem pelas sucessivas etapas/*degraus* de uma lógica racional, adquirindo uma inteligência mais intuitiva, mística, permitindo-lhe revelações do *ignoto* (CP, 397), jamais complexas e acreditar *que há-de haver uma receita próxima e simples como uma só palavra e galga[r]de uma pernada [...] o sentido da extrema complexidade das coisas humanas. (CP, 397)*

Nesta nova forma de olhar o mundo da escritora, *Tudo é afinal novo. Ou há uma maneira de olhar de mim em que tudo é novo. (CP, 73)*, justificando o vaticínio do amigo

¹⁰⁶³ A escritora do *Diário* acredita numa visão clara que tudo ilumina antes da morte. Um eco semelhante de clareza é evocado por Maria Velho da Costa, na eventual visão do *rapaz do boné (...) da cama sem grades do último quarto. (LM, 318)*

¹⁰⁶⁴ Clarice Lispector, *Água Viva*. Traduit du brésilien par Regina Helena de Oliveira Machado, Paris, Des Femmes, 1981, p. 242.

¹⁰⁶⁵ Eduardo Prado Coelho, *A Noite do Mundo*, op. cit., p. 213.

¹⁰⁶⁶ Gaston Bachelard, *La Poétique de l’espace*, op. cit., p. 208.

¹⁰⁶⁷ Entrevista de Inês Pedrosa, “Teolinda Gersão: «Interessa-me captar o inconsciente em relâmpagos»”, op. cit., p. 4.

Lúcio: *Isso é por causa do que vais escrever quando um dia escreveres* (CP, 73). No fim do seu percurso iniciático na arte da escrita, Elisa apresenta uma visão multifacetada, simultânea e englobante – *como o olho da mosca, eficazmente poliédrico e móvel, está em tudo* (CP, 381). Denotando-se uma semelhança com a escritora do *Diário* de Teolinda Gersão, que “galga” todos os degraus adquirindo uma visão mais clara do todo, sem se obrigar a passar pelas etapas de uma lógica racional indutiva, mas vindo com a certeza iluminada das intuições e dos *insights*.

Desde o início da aprendizagem dessa sorte que lhe parece destinada, a de escrever, que Elisa é dotada de uma visão que se pode aproximar de um certo misticismo, uma vez que a aprendiz de escritora tem *olhos de mística por desleixo ou curiosidade* (CP, 68) e que as sensações que descreve de *êxtase fugidio* e de *espécie de ascese* associadas à escrita, *este alinhamento de traços*, lembram o espírito do Carmelo, tal como era desejado e vivido por Santa Teresa d’Ávila: *Tenho fome, meu querido, tenho frio e cansaço como uma monja fustigada pela madrugada sem que nenhum propósito de tino a esta espécie de ascese para nada de visível excepto este alinhamento de traços, sem outro êxtase que não fugidio* (CP, 84).

Segundo Manuel Gusmão, a última frase da sua última casa “é a versão, em contexto e modo irónico, de uma frase do final do primeiro capítulo das “Moradas Primeiras”, do livro de Teresa de Jesús: “Agarra-te bem que inda agora vamos a entrar” reescreve “Harto hace en haber entrado” e situa esse momento final de Elisa como apenas a fase de abertura de um processo.”¹⁰⁶⁸ O livro de Santa Teresa d’Ávila, referido por Manuel Gusmão, intitulado *Castillo Interior o Las Moradas*, é composto por sete moradas, sendo cada uma delas constituída por mais do que um capítulo, à excepção de “Moradas segundas”, que integra um “capítulo único”. Assim, a partir da evocação de Manuel Gusmão, poder-se-ia propor a estrutura dessa obra de Santa Teresa d’Ávila, como inspiradora, não só do título de

¹⁰⁶⁸ Manuel Gusmão, “*Casas Pardas – A arte da polifonia e o rigor da paixão: uma poética da individuação histórica*”, *op. cit.*, p. 20. O extracto citado por Manuel Gusmão foi retirado da última frase do oitavo e penúltimo parágrafo do primeiro capítulo de “Moradas Primeras”, que, na edição de 1933 do P. Silvério de Santa Teresa, carmelito descalzo, é publicada nos seguintes termos: “En fin, entran en las primeras piezas de las bajas; mas entran con ellos tantas sabandijas, que ni le dejan ver la hermosura del castillo, ni sosegar; harto hacen en haber entrado.” *Obras de Santa Teresa de Jesus*. Edición y notas del P. Silvério de Santa Teresa, tercera edición, Burgos, Tipografía de “El Monte Carmelo”, MCMXXXIX, p. 492.

Casas Pardas, como ainda da sua divisão em treze ou doze capítulos-casas-moradas, conforme se queira integrar ou não nesta conta a terça casa, peça de teatro, onde intervêm Elisa, Elvira e Mary (sendo cada uma delas “dona” de quatro das doze casas referidas).

A frase, *Agarra-te bem que inda agora vamos a entrar*, na medida em que é dita pela já citada *freira da portaria* (CP, 400), reenvia Elisa para um universo religioso-místico, familiar ao da sua Autora, educada, como foi notado na segunda parte deste estudo, pelas irmãs do colégio Sagrado Coração de Jesus, “descendentes” das Carmelitas Descalzas, ordem religiosa de Santa Teresa d’Ávila, cujas *Constitutiones* não deixam de ser citadas, sob a forma de *Cópia*¹⁰⁶⁹, no início da segunda Casa de Elisa (CP, 129-130).

O desenlace do percurso iniciático de Elisa apresenta traços que poderiam ser comparados ao da experiência mística¹⁰⁷⁰; sendo esses traços reforçados por um vocabulário que os associa a tal experiência e que passa a ser analisado no seu contexto.

A perspetivação mística da experiência de Elisa, é possível, na medida em que surge como um mostrar que substitui um demonstrar¹⁰⁷¹, distanciando-se de uma construção empírica/positiva, tanto quanto de uma racionalização, realizando-se numa síntese extra-empírica e supra-racional, comum aos estados místicos: “[...] c’est d’une part la dépréciation et comme l’effacement des symboles sensibles et des notions de la pensée abstraite et discursive; c’est d’autre part le contact direct et l’imméditation de l’esprit avec la réalité possédée à même.”¹⁰⁷² É a negação da Razão, contraposta ao elogio da intuição, sentimento e imaginação, sob a égide de um intuicionismo flagrante que transparece na experiência de Elisa, hipersensível aos objectos que a rodeiam no isolamento da sua casa e que a levam a *perder o sentido da extrema complexidade das coisas humanas. (...) Parece-lhe que há-de*

¹⁰⁶⁹ A escolha deste carácter, pretende reproduzir aquele que é utilizado no romance para intitular a Cópia de “DE GRAVISSIMA CULPA”, extracto de *Constitutiones para las Carmelitas Descalzas*, de Santa Teresa d’Ávila, segundo nota da Autora, justaposto ao IX poema de Gertrud Stein, extraído, segundo nota da Autora, de *Before the Flowers of Friendship Faded*. (CP, 130)

¹⁰⁷⁰ A utilização do conceito de misticismo para caracterizar, com as devidas distâncias, a experiência de Elisa, justifica-se através das palavras de Lévy-Bruhl: “J’emploierai ce terme (*mystique*) faute d’un meilleur, non pas par allusion au mysticisme religieux de nos sociétés, qui est quelque chose d’assez différent, mais dans le sens étroitement défini où «mystique» se dit de la croyance à des forces, à des influences à des actions imperceptibles aux sens, et cependant réelles...”, Lévy-Bruhl, *Les Fonctions mentales dans les sociétés inférieures*. t. I, p. 30-33. Cit. por André Lalande, “Mystique”, in *Vocabulaire technique et critique de la Philosophie*. 12^{ème} édition, Paris, Presses Universitaires de France, 1976, p. 664.

¹⁰⁷¹ Fórmula que, apesar de utilizada noutro contexto, é reconhecida por Maria Velho da Costa, n’*O Livro do Meio*.

¹⁰⁷² André Lalande, “Mysticisme”, in *op. cit.*, p. 662.

haver uma receita próxima e simples como uma só palavra. É muito ignoto o que procura, mas complicado não. (CP, 397)

Muito provavelmente, Elisa integra um novo olhar, através do qual o complexo dá lugar ao simples, sem deixar de ser ignoto esse *obscuro domínio do obscuro, e feio de onde jorra o feto e o texto e o acto de justiça, feio, forte. (CP, 86)*, no entanto, essa mutação brusca que experimenta na solidão da sua casa, na convivência com os objectos e na prática do simples, é identificada como uma revelação que lhe permite banir a complexidade e actualizar o encontro com o Outro, conforme o dizem de forma explícita os versos de Sophia que cita:

*Aqui despi meu vestido de exílio
E sacudi de meus passos a poeira do desencontro*¹⁰⁷³

Elisa explica que a sua capacidade de suportar as *mutações muito bruscas, que podem ficar reconhecidas na nomenclatura dos textos como revelações (CP, 386)*, resulta do amor de que foi objecto na sua infância, permitindo-lhe, sobretudo, suportar todos os cortes, separações e perdas. Tal ideia, será sublinhada de quatro formas em momentos diferentes: *Percebia que estava passando por este transe afinal muito serena porque tinha sido muito amada e tinha amado (CP, 380)*. A confiança tão necessária à escrita, é explicada como consequência de uma educação para a autonomia e para a liberdade, que foi aquela experimentada pela escritora. *A confiança crescia-lhe com a capacidade de prazer e discernimento, amadurecia para dentro daquela infância onde afinal quase tudo lhe fora estimulado, quase tudo lhe fora permitido, (CP, 381)*. Elisa, ao reconhecer-se amada, desenvolve um sentimento de auto-estima que contrasta com da irmã que se revelará salvífico: *Elisa fora afinal benquista dos seus – podia aprender quase tudo das relações corpo a corpo com os outros corpos, animados ou não, vegetais, línguas vivas, arrebatada da morte, querer o transmutar, tolerar a crise brusca e aprender a paciência. (CP, 387)*

O elogio da paciência, preconizado por Elisa, permite sugerir como eventual fonte de inspiração o poema de Santa Teresa d'Ávila, intitulado: *Para pedir paciência en las*

¹⁰⁷³ Nota da Autora: ¹ Sophia de Mello Breyner Andresen. Acaia. (CP, 398)

*adversidades*¹⁰⁷⁴, que seria muito provavelmente do conhecimento da escritora, considerando a sua educação. Tal aprendizagem, consequente do bem querer de que foi objecto, permite a seguinte declaração de Elisa, no seu último diálogo com o cunhado, renunciando a ruptura definitiva com a família, resultante da morte de pais e irmã: *O corte não é nada que me mate nem esse, nem outros.* (CP, 388) O mesmo, não pode dizer sua irmã Mary, que se mata por não suportar a falta de amor e morte dos pais, actualização da morte de sua ama, à qual não sobreviverá, precisamente pelo vazio afectivo em que fica suspensa após a sua partida.

A experiência de Elisa aproxima-se da mística, na medida em que caminha para o *derramamento sem fronteira do entendimento* (CP, 394), através de uma percepção supra-sensível dos objectos que a rodeiam. A experiência de Elisa lembra aquela que parece ser a ideia fundamental do misticismo, segundo a qual a realidade não é dada nem por imagens nem por conceitos, mas pela travessia necessária das representações intelectuais das coisas sensíveis, como se de véus se tratasse. O *transe*, o despojamento afectivo de Elisa, permite-lhe atingir um estado vago definido como o contrário do vazio, não sendo no entanto explicada a diferença, o que paradoxalmente se revela como uma prática mais de ordem mística do que racional: *Elisa há-de sempre amar as pausas onde o espírito fica como que vago, mas o exacto contrário do vazio.* (CP, 393) Se esta afirmação pretende afastar uma eventual interpretação da espiritualidade mística de Elisa, no fundo, a suspensão na qual é deixada a noção de vazio, essencial aos místicos¹⁰⁷⁵, produz o efeito contrário de a valorizar.

¹⁰⁷⁴ “Nada te turbe,
nada te espante;
todo se pasa,
Dios no se muda.
La paciencia
Todo lo alcanza.
Quien a Dios tiene
Nada le falta
Solo Dios basta.”

Santa Teresa d’Ávila, *Seta de Fogo*. Tradução, prólogo e notas de José Bento, Lisboa, Assírio e Alvim, 1989, p. 24.

¹⁰⁷⁵ “Lorsque par la vie purgative et ascétique on s’est dépouillé de soi et des choses, lorsqu’on s’est offert nu au vide, ce vide, cette nuit obscure révèlent la plénitude d’une vie qui ne semble cachée et «mystique» qu’à ceux qui, selon le mot de Newman, n’ont pas émigré de la région des ombres et des images. –L’aspect de la doctrine sur lequel ont le plus insisté les grands mystiques, comme [...] saint Jean de la Croix, sainte Thérèse, c’est que le comble de l’activité humaine, c’est d’aboutir à cet état de nudité ou de passivité intérieure qui seul laisse le champ libre à la souveraine libéralité de l’être infini. (M. Blondel.)” André Lalande, “Mystique”, *op. cit.*, p. 664. Somente através de uma passividade interior semelhante, Elisa poderá cumprir o objectivo de escrita a que se propõe no início da sua caminhada, o de se tornar espelho de uma realidade exterior que passando pela sua interioridade, poderá ser projectada para o lado “*de lá*”. (CP, 76)

O complexo é substituído pelo misterioso, o desconhecido, o *ignoto* (CP, 397), o que significa que o domínio científico-racional é substituído pelo místico-religioso, no seu sentido original de re-ligação com o essencial, permitindo ao *ignoto* revelar-se de uma forma simples, clara e pungente. Para Elisa, o entendimento e a escrita são aprofundados na sua dimensão espiritual, brotando mais do sentimento do que da inteligência. O grande oxímoro que Elisa encarna conferindo-lhe ainda uma natureza mística, é a contradição interna de simultaneamente se acentuar em si, uma dimensão espiritual e materialista, sendo esta última corroborada com a citação de Marx e Engels (CP, 400).

A visão clara, evidente e simples do que é profundamente ignoto, resulta dessa nova forma de olhar, mais intuitiva e iluminada, que Elisa alcança através do seu *transe* (CP, 380) atravessado com serenidade. O transe, não só remete para a experiência mística, como para a loucura. Depois de frequentemente sugerida e interrogada a loucura protagonizada pela escritora Elisa¹⁰⁷⁶, (CP, 142, 150) *a ilustre e luzida companhia profere que a apetência da jonglerie verbal é já indício de demência* (CP, 292), lê-se a dissipação dessa ideia:

Não tenho saúde para vigorosamente doida, nem candura já que chegue para me dar cabo (CP, 73)

Não lhe ocorria sequer pensar que podia estar demente, tal a veemência de dor com que a acometiam imagens e sensações do seu corpo (...) Tanto quanto sabia, não é das coisas assim que os doidos se doem, mas do desaparecimento de tudo. (CP, 384)
prova que não estava doida é que se riu sozinha voltando para dentro (CP, 399).

Uma vez excluída a possibilidade da loucura de Elisa, prevalece a acepção mística do seu transe. É esta nova abordagem da realidade experimentada e proclamada por Elisa, no fim do seu processo iniciático à escrita e à vida, que lembra a percepção experimentada por místicos como Teresa d'Ávila ou S. João da Cruz. A evocação do episódio do *intruso do boné*, neste momento diegético, exemplifica e comprova a experiência mística vivida por Elisa, enquanto alter-ego da sua Autora. Uma vez que a (iluminação ou) visão experimentada em criança se integra na esfera do real e não do sonho, de acordo com o que Elisa conta ao pai e com a vivência autobiográfica, confessada por Maria Velho da Costa n' *O Livro do Meio*, testemunhada pela empregada da casa¹⁰⁷⁷, esta experiência confirma a possibilidade de uma percepção iluminada de índole mística. Depois do transe, do

¹⁰⁷⁶ Cf. II Parte, § 2. "Configurações da loucura", p. 271-273.

¹⁰⁷⁷ Cf. II Parte, § 3. "Filiações marginais", p. 416-418.

isolamento voluntário em sua casa, Elisa é capaz de compreender, de ver repentinamente, *o sentido da extrema complexidade das coisas humanas. Ou galgá-lo de uma pernada, como outrora o intruso do boné que outro não haverá sido, acaso, quem sabe destas coisas?* (CP, 397) Esta “visão” ao ser imaginada e receada pela sua Autora no leito da sua morte, conforme é sugerido n’*O Livro do Meio*¹⁰⁷⁸, é novamente dotada de uma carga mística de visão reveladora. (LM, 318)

Se, por um lado, a utilização de um vocabulário místico como transe, revelações, suspensão, encontro, caracteriza a experiência solitária de Elisa que lhe permite a compreensão do que pretende com a sua escrita: revelar-se a si e aos outros (*meus segredos forcejarei para que possam ser ditos boca a boca* (CP, 394)), por outro, a escritora renega a poesia – o género mais admirado pela sua Autora e passível de traduzir a experiência mística – uma vez que *jamais estará cega sob fulgor que queime a voluntariedade da mão*. (CP, 394) Como foi salientado, no fim do seu trajecto, a escritora Elisa deseja o explícito, *o derramamento sem fronteira de entendimento [...] sem essa ocultação ciciada do verso* uma vez que *já não pode a exasperação do silêncio que ouve num poema, belo* (CP, 394). No entanto, a via que toma para alcançar a clarividência, aproxima-se da mística, na medida em que procede por saltos iluminados, numa convivência supra-sensível com o material concreto, os objectos do quotidiano.

O trajecto iniciático de Elisa culmina assim numa supra-sensibilidade à presença do material concreto, passível de ser comunicada ao outro através do exercício reflexivo da escrita: *Será a escrever que Elisa indagará ainda do porquê da sua confiança no passeio dos homens pelos poços vácuos entre iluminações*. (CP, 393)

*

Se a última casa da escritora de *Casas Pardas* é encerrada com a assunção da sua escrita e a consequente anunciação de uma nova forma de vida: *Agarra-te bem que inda agora vamos a entrar* (CP, 400), no final do *Diário* de Teolinda Gersão, vislumbram-se os guarda-chuvas como símbolo de uma certa forma de olhar a escrita.

¹⁰⁷⁸ Cf., nota 1063, p. 566.

Os Guarda-Chuvas Cintilantes são inspiradores de uma escrita *bela, inútil* resultante desse *maldito escapismo que os intelectuais têm sempre na manga* (GC, 131), de se serem exteriores a um sistema pelo facto de o criticarem, o que não passa de uma vã ilusão uma vez que o integram ao contribuírem para o mal que criticam e denunciam, pois a possibilidade que é dada a intelectuais e artistas, *camada/cambada inútil*, de pensarem e criarem, é paga com o corpo dos outros. O rebentar do *círculo mágico* estoura com o carácter excepcional do artista e, no fundo, com a sua situação elitista que o “distancia” da realidade, da vida, mesmo quando este adopta uma atitude ética/interventiva: *Os intelectuais e artistas não pertencem ao sistema porque se voltam contra ele e o acusam, estão do lado dos outros, dizem. Mas é falso, afirmo, porque também intelectuais e artistas vivem pisando os outros* (GC, 119).

A arte, a escrita, enquanto círculo mágico e os guarda-chuvas, enquanto símbolos do projecto utópico de abarcar uma unidade, uma totalidade, não passam de uma quimera literária a ultrapassar para se atingir o essencial, a vida (simbolizada no cão em que a escritora se transforma). O *círculo mágico* é metáfora de um mundo artístico associado à alquimia e à ilusão. Através desta imagem sugere-se a figura clássica do artista alquimista associada à esfera da ilusão e, em sentido lato, à magia. É com esta concepção artística que a escritora rompe, desmontando-a, deixando ao artista a mera “função” de mostrar a multiplicidade de facetas de uma realidade inapreensível e de despertar as consciências.

O mundo natural e animal, ao longo deste texto de Teolinda Gersão, simboliza a inteireza do ser sem a dualidade, a duplicidade, a cisão inerente a todo aquele que pensa e se pensa. A reflexão sobre a escrita reflecte esta dualidade, na qual se encerra todo o ser racional, a sua ultrapassagem só é possível através do contacto com o imediato, com as coisas e seres que “apenas” são. O *círculo mágico*, rebentado como um balão no fim deste *Diário*, também pode significar o fim da auto-reflexividade, da arte pela arte autotélica. Transformar-se num cão, significa aceitar ser plenamente, sem desdobramentos, sem cisões, sem se ver sendo, deslocando a visão de si para o Outro, passando a ver clara e distintamente, o que constitui, em si, critério de verdade, de acordo com a epígrafe de Espinosa. Ou cumprindo a premissa de inspiração Dada e surrealista, implícita em todo o texto: *cada [coisa] é sempre o contrário de si própria*. (GC, 12) A extinção do círculo

mágico, mais não seria do que uma nova interpretação do *outro lado* dos *Guarda-Chuvas Cintilantes*, procurado ao longo do *Diário*.

A distância provocada pela estranheza da metamorfose da escritora em cão (que lembra, por exemplo, a da voz de Franz Kafka) tem como objectivo a tomada de consciência da impossibilidade de se atingir uma verdade em relação às funções do escritor/artista e da escrita/arte: *Estava ao mesmo tempo errada e certa, suspirou. E isso era provavelmente o máximo que poderia conseguir. Assim, não fazia grande sentido afirmar a verdade uma vez por todas* (GC, 119), o que leva a romper com o círculo mágico da arte (pela arte), para que daí brote um sentido verdadeiro, aquele que a escritora vê claramente com novos olhos, consumando-se, no entanto, a lógica paradoxal que anima o *Diário* ao afirmar-se ainda a necessidade de um escritor, cujo papel social seja o de dar voz aos que não a têm.

A diarista veicula a ideia de que a escrita e os seus universos fictícios, como a série de histórias que vai contando ao longo do seu diário, longe de se apresentarem como aparências ilusórias ou construções “mensongères”, ilustram a forma ficcional que determina o relacionamento do sujeito com o real. E, no fim do diário, a escritora é obrigada a aceitar uma visão múltipla da realidade, reforçando o elogio do paradoxo: *Estava ao mesmo tempo errada e certa, suspirou. E isso era provavelmente o máximo que poderia conseguir.* (GC, 119)

A escrita que valeria a pena, seria aquela capaz de transcender a dualidade representação/representado, que permitisse uma permeabilidade entre o mundo artístico da beleza, da criação, da representação e o “real”. Permitindo às personagens a transcendência, a ultrapassagem do universo ficcional de acordo com o desejo manifestado pela filha da escritora: – *Claro que não vais pôr-me no livro, diz a Girafa vendo-se ao espelho. Até porque sou comprida de mais e não caibo. (...) E se insistires desato a correr e salto para fora.* (GC, 41)

A utopia da personagem que encontra uma saída para fora do romance, será actualizada na história lida por Wanda, na qual, a criada do livro se confunde com aquela

“real”, que se encontra no seu jardim. A personagem ficcional ganha realidade, saindo do universo de papel para a vida¹⁰⁷⁹.

Ao ser pensada através das suas próprias regras, a linguagem impossibilita um verdadeiro conhecimento distanciado, objectivado, do seu funcionamento, uma vez que a linguagem e as respectivas regras são imanentes ao próprio pensamento: *O único romance que valeria a pena escrever seria aquele em que a personagem procurava desesperadamente uma saída, e um dia tropeçava efectivamente nela, e caía para fora, pensou. Mas esse romance era impossível o que caía para fora não era pensável. A própria linguagem também ficava dentro do sistema.* (GC, 91)

O romance surge como metáfora da linguagem, sistema fechado cuja transcendência é impossível de ser pensada, na medida em que só pode sê-lo através das regras desse sistema que o fecha. A história, o romance, o livro, a Biblioteca e o pensamento são abordados como circuitos fechados, eventualmente perfeitos mas impensáveis do seu exterior suscitando, por conseguinte, o desejo, a utopia da saída, figurada na personagem que salta para fora do romance. A história e o pensamento, entendidos como sistemas fechados e circulares, obrigam a um eterno retorno, no qual o sujeito se encontra prisioneiro, *a história voltou à repetição do ponto inicial* (GC, 128). O domínio do pensamento, do saber, da compreensão rege-se por um princípio de eterno retorno obrigando a um caminhar contínuo para um horizonte que se afasta (em círculo), proporcionalmente à caminhada:

Há milénios que liam, e não avançavam nunca. Perdendo-se entre os livros, voltando atrás, esquecendo, recomeçando, errando sempre os caminhos da saída (...) biliões de ratos devorando bibliotecas, na ilusão de que conseguiam digerir os livros, ultrapassá-los, vencê-los e chegar do outro lado à porta de saída para um mundo diferente – (GC, 120-121)

Os Guarda-Chuvas Cintilantes, símbolo da utopia da possibilidade de se alcançar a compreensão deste mundo e do “outro” que o transcende, cobram o alto custo da morte e despoletam a corrida de escritores, artistas e outros condenando-os, no entanto, a uma investida utópica da qual ficam sempre aquém, sem encontrar saída, uma vez que a *vida ficava do outro lado de uma abóbada de seda* [dos guarda-chuvas?] *que não lhes era possível romper nunca* (GC, 73). Esta abóbada fechada do entendimento e da linguagem

¹⁰⁷⁹ Cf. O caso de “mise en abyme” e de metalepse, analisado no ponto 1.2.

pode ainda ser interpretada como um abrigo fechado e protector do patriarcado logocêntrico, atendendo-se ao simbolismo da protecção e inclinação implícito no guarda-chuva¹⁰⁸⁰. A escritora deste *Diário* procura transcender essa lógica e atingir *o outro lado*, esse *mundo diferente* que pode não só significar a morte, mas também o domínio do inconsciente, na perspectiva de Teolinda Gersão: T.G. – “Será o inconsciente, no fundo, esse texto a que nunca se chega. Porque como dizia o Lacan, o inconsciente é a linguagem que ninguém fala. Mas é dessa linguagem que o texto final é uma aproximação.”¹⁰⁸¹

No respectivo final, os dois romances em questão convergem para uma ideia comum, segundo a qual, a linguagem, mais precisamente a escrita, só adquire sentido profundo produzindo-se em relação ao Outro, cumprindo a função social de “servir” o Outro. À *jovem poeta* de *Casas Pardas*, severo o *Inquisidor insofrido* dita: *Darás a mão ao desmunido de verbo mais próximo, o mutilado da boca, ventriloquentemente serás desgracioso* (CP, 392); enquanto que, à escritora do *Diário* de Teolinda Gersão, o cão – que fuma tabaco sem filtro, verdadeiro camarada revolucionário da escritora que com ela rebenta o *círculo mágico* – rosna: *a tua voz pode servir aos que a não têm* (GC, 132).

O privilégio concedido, no desenlace destes textos, a questões do domínio social, relativamente a questões do domínio privado, fenómeno que é, segundo Isabel Allegro de Magalhães, pouco frequente na literatura de mulheres de outros países, pode-se explicar segundo a mesma Autora, “em grande parte pelo impacto que teve na sociedade portuguesa, o acontecimento do 25 de Abril”¹⁰⁸².

No fim das suas sucessivas viagens, a escritora do *Diário* abandona o projecto de escrever sobre a escrita e de elaborar múltiplos *retratos dela escrevendo* (GC, 28), negando uma estética da arte pela arte, de *carrossel*, de *círculo mágico*, para se posicionar numa estética de índole ética: *Mas viver melhor as relações humanas é o único sentido da existência, mantenho, irredutível, obstinada. Daqui não me farão arredar o pé, por muito que me empurrem para o vazio.* (GC, 118-119)

¹⁰⁸⁰ Cf. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles*, op.cit., p. 73.

¹⁰⁸¹ Entrevista de Carlos Vaz Marques, op. cit., p 16.

¹⁰⁸² Isabel Allegro de Magalhães, *O Sexo dos Textos e Outras Leituras*, op.cit., p. 48-49.

O interesse fundamental pelo Outro, confessado pela escritora do *Diário* e anunciado por Elisa no fim de *Casas Pardas*, encerra os respectivos percursos auto-reflexivos que constituem as presentes obras ficcionais. Da análise do processo de escrita, situação na qual o escritor cria e simultaneamente critica a sua criação, tendo por objecto de análise o seu próprio “Eu” criativo encerrado num circuito solipsista, progride-se, no fim destas narrativas, para o quebrar do círculo, do sistema fechado, sendo a única ponte o interesse real pelo outro que pode não ter voz. Abrir-se ao Outro, surge assim como a solução de índole social para quem tem *dois dedos de testa* e pretende abandonar os caminhos circulares do “Eu”, traçados por carrosséis mágicos que rodam sobre si mesmos, entontecendo aqueles que os montam e que, em círculos repetitivos, tendem para uma vertigem pelo *vazio*.

CONCLUSÃO

A presente leitura dos textos de Maria Velho da Costa e de Teolinda Gersão foi movida pela intenção de focalizar nas obras destas Autoras, margens que se revelam centrais, através da atenção que lhes é prestada na configuração de paisagens, na reinvenção de arquétipos (subjacentes a personagens e respectivos relacionamentos com os seus progenitores) e na reflexão sobre os processos de escrita.

Boaventura de Sousa Santos lembra:

“que as identidades culturais não são rígidas, nem muito menos imutáveis. São resultados sempre transitórios e fugazes de processos de identificação. Mesmo as identidades aparentemente mais sólidas, como a de mulher, homem, país africano (...) ou país europeu, escondem negociações de sentido (...) em constante processo de transformação (...) Identidades são, pois, identificações em curso.”¹⁰⁸³

Através deste estudo, pretendeu-se contribuir para a explicitação de processos de identificação no feminino, encarnados pelas mulheres-personagens inventadas pelas mulheres-autoras que parecem passar necessariamente por zonas de margem, para actualizarem uma subjectividade individual que se pretende distinta de um código social considerado dominante e adverso à emergência de diferenças pessoais e individuais. Para tal, na presente leitura das obras de Maria Velho da Costa e Teolinda Gersão, localizaram-se paisagens, papéis sociais e auto-reflexividades em margens ou espaços marginais, terrenos férteis em valores alternativos aos dominantes que se revelam, paradoxalmente, como projecções da centralidade de um sujeito feminino. Assim, testemunha-se uma desestabilização do que se considera ser a oposição hierarquizada de Centro/Margem.

Se numa primeira abordagem as paisagens literárias emergem num espaço físico à margem do sujeito que as constrói, numa leitura mais atenta verifica-se que essas

¹⁰⁸³ Boaventura de Sousa Santos, *Pela mão de Alice: O Social e o Político na Pós-Modernidade*. Porto, Edições Afrontamento, 1997, p. 119.

composições de elementos naturais e humanos podem ser consideradas projecções do espaço social do sujeito que as vê, como se nota nas construções/desconstruções paisagísticas, presentes nos textos de Teolinda Gersão e de Maria Velho da Costa. Em *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*, o mar – esse elemento natural, tão presente na memória e identidade colectivas do povo português – desempenha a função simbólica de um espaço e um tempo bem precisos: o Portugal salazarista no fim dos anos 60 e início dos anos 70. Em *A Árvore das Palavras*, o grande elemento vegetal, que dá o título ao romance, desempenha a função simbólica de uma natureza selvagem, primitiva e africana em confronto com a construção culturalmente híbrida que é Lourenço Marques nas décadas de 50 e 60. As configurações paisagísticas, analisadas no texto de carácter desconstrutivo de Maria Velho da Costa, *Das Áfricas*, corroboram uma determinada margem social, pós-colonial que pretende ser denunciada. Assim, nos textos referidos, a paisagem é evocada como um constructo social com o qual o sujeito se pode pretender identificar ou, pelo contrário, distanciar, rejeitando ou aderindo a uma determinada representação político-ideológica. Maria Velho da Costa parece mais preocupada com a disfunção social, do que com a sua ilustração física – a paisagem. Por isso, a Autora desmonta esse constructo em *Das Áfricas* e salienta, nas paisagens fotografadas por José Afonso Furtado, o carácter fantasmagórico e marginal de um lugar marcado pelos efeitos devastadores da história da colonização, não deixando de simultaneamente evocar a possibilidade de tais fotografias serem interpretadas inversamente, enquanto reminiscência nostálgica de um “paraíso perdido”. Nesta sua desconstrução da paisagem africana, Maria Velho da Costa torna visível a instabilidade de centros e margens. De onde se poderá avançar que a noção de paisagem focalizada na natureza assume um carácter mais visível em *A Árvore da Palavras* do que em *Das Áfricas*, texto no qual essa forte presença da natureza existe unicamente na medida em que possa servir uma denúncia social. Apesar de, em ambas as Autoras, as paisagens ilustrarem espaços histórica e socialmente determinados, o pendor simbólico da natureza, associado a um inconsciente colectivo, menos influenciado por circunstâncias culturais específicas, parece emergir com mais veemência na obra de Teolinda Gersão. Esta constatação, nasce da força com que os elementos aquático e terrestre contagiam as suas personagens femininas, permeáveis a uniões simbióticas e gostosas com esses elementos. O que poderá ser entendido

como revelação sintomática de caracteres subversivos e abertos a comunhões fecundas com uma natureza selvagem, susceptíveis de serem interpretados como marginais relativamente às convenções culturais e sociais dominantes, favorecendo os respectivos processos de identificação em curso. A relevância conferida à natureza na obra de Teolinda Gersão, tal como foi dado a ver na presente leitura de *A Árvore das Palavras*, parece encontrar-se ao serviço de um processo identitário no feminino, no qual se salienta a importância da assunção do princípio de prazer e fruição para o seu desenvolvimento satisfatório. O prazer e o bem-estar das personagens femininas que, em Teolinda Gersão ganham forma numa comunhão com a natureza, são também salientados, de forma mais cerebral, em Maria Velho da Costa, como o demonstra a nora de Maina, Cecily, personagem livre e de fácil contacto com os elementos, ao propor partilhar e anunciar, nos banhos de mar com as filhas dos pescadores, uma emancipação feminina solidária e prazenteira: *Ela dissera ser possível ir à água e o homem vir e não achar que comer. Qualquer coisa maior que a justiça, a alegria prometida e adiada, a violenta fratria, já a confiança.* (MM, 172) A actualização do prazer revela-se, nas duas Autoras, como condição do sucesso da relação/comunicação com os outros, em geral, e com os filhos, em particular, como o lembra a mãe de Doroteia à sua filha em *Missa in Albis*: *só faz feliz quem é feliz, doa a quem doer.* (MA, 171)

Exemplo flagrante de uma periferia (social), à qual o ser feminino é votado, desenha-se no carreiro (físico) trilhado por Hortelinda que conduz à margem, representada nesta personagem crucial de *Maina Mendes*. Esta margem, subsidiária do espaço social, utiliza artefactos do espaço físico, como a paisagem, para ilustrar a “periferia”, a “diferença” que a caracterizam. Inversamente, no romance *A Árvore das Palavras*, Amélia – à margem da sua função maternal, apesar de aspirar ao reconhecimento no seio da comunidade branca colonizadora – percorre os lugares, hotéis, avenidas e passeios representativos desse poder e domínio, condenada ao seu complexo de inferioridade social e à consequente marginalização por si mesma edificada: *esse lado era só de alguns. (...) Esse lado não lhe pertencia. (...) E a vida, meu Deus, a vida não lhe pertencia.* (AP, 156) Esta personagem revela a instabilidade de centros e margens, ao perspectivar os lugares centrais, identitários do colonizador como uma periferia experimentada pelo próprio colono.

A reabilitação de arquétipos como o da feiticeira, da louca, da amazona ou da mística encontra-se ao serviço da denúncia – frequentemente referida – de um sistema falocrático repressor, contribuindo simultaneamente para a inscrição de identidades femininas “in process”. O investimento nestas figuras simboliza um projecto alternativo, desestabilizador da ordem rígida do patriarcado, delineando experiências que pretendem anunciar e subverter um sistema de regras sociais totalitárias. Os discursos das personagens que participam do arquétipo da feiticeira, também reivindicado pelos movimentos feministas da década de 70, emanam de uma veia popular irreverente, muito próxima da natureza, configurando um contra-poder em contraponto com um discurso erudito, por vezes caduco, representado frequentemente por figuras masculinas fragilizadas, no seio do sistema falocêntrico que as produz.

A abordagem do paradigma da exclusão social denominado loucura, ao manifestar-se de uma forma grave e pesadíssima nas personagens de Maria Velho da Costa, permitiu-nos estabelecer um diálogo com a perspectiva de Foucault, relativamente ao significado atribuído à doença pelo corpo social. A “loucura” das personagens de Teolinda Gersão, ao tomar forma em comportamentos alternativos que resumem estratégias de subversão de ordens opressoras das liberdades individuais, assume traços de um dinamismo entusiasta, de energia vital e esperança numa felicidade possível, muito distintos dos da loucura encerrada no asilo psiquiátrico, irremediável, determinada pela dor e pelo horror que emerge na obra de Maria Velho da Costa. Particularizar as diferenças entre estas duas abordagens de um mesmo tema configurador de margens, por vezes, reivindicadas como reinvenções alternativas a lógicas petrificadas, constitui tarefa a levar a cabo em estudo próximo.

A substituição do modelo maternal pelo da ama ou da criada, resulta de uma simbólica divergente, associada a cada um deles de forma semelhante por ambas as Autoras. O grande conflito entre as filhas (Maina ou Gita) e as mães prende-se directamente com a revolta contra um poder maternal ao serviço do patriarcado que impossibilita a filha de se identificar com a figura maternal subordinada à lei do Pai. A busca de uma cumplicidade nas amas e empregadas é fruto do contacto próximo que estas mantêm com a natureza, permitindo-lhes inteligibilidades menos convencionais, mais livres e subversivas, logo mais desejáveis pelas meninas em busca identitária. A relação privilegiada das filhas com os pais,

ao dar origem a mulheres emancipadas (Matilde de *Maina Mendes*, Elisa de *Casas Pardas* ou Gita d'*A Árvore das Palavras*) e ao revelar figuras masculinas fragilizadas (os respectivos pais, Fernando, António e Laureano), encontra no mito e, conseqüente complexo de Electra, a desconstrução de uma misógina relação edipiana no feminino.

O desmantelamento da dicotomia centro-periferia, pretendido no cerne deste estudo, emerge de forma mais evidente na terceira parte, através da conversão do espaço marginal da escrita e da auto-reflexividade num espaço vital, logo central, operada por estas escritoras. A reflexão crítica, à margem, ocupa esse lugar “paralelo” à história da saga da família de *Casas Pardas* e às histórias do *Diário* de Teolinda Gersão. A reflexão crítica, esta 2.^a narrativa, tem como personagem principal a própria escritora no momento em que se decide tornar heroína, mártir e intérprete de um conflito interior que encena na escrita: o de criadora e analista de um mundo ficcional. A evidenciação da busca da palavra configura uma busca interior. A procura auto-reflexiva da palavra, à margem do que “deveria ser” a obra e que, de repente, se torna o seu próprio âmago, coincide com um processo de identificação em curso. A reflexão sobre o acto de escrita dá forma à interioridade do sujeito, revela-se ao serviço do “Eu” que se exprime, desabrochando em paralelo com a construção do texto e, por vezes, com a descrição do espaço físico interior, a casa, onde tem lugar essa escrita sobre o processo de escrita, que permite a invenção e a existência da escritora.

A auto-reflexividade, ao permitir a invenção e edificação da própria escritora, o seu auto-retrato, *os retratos dela escrevendo* (GC, 28), manifesta-se como um constructo semelhante ao da configuração da paisagem, na medida em que ambos, na esteira dos seus análogos pictóricos, permitem a projecção de subjectividades e identidades na reflexão sobre o texto que é escrito e no espaço físico que é inventado. No lugar da auto-reflexividade encontram-se dois elementos comuns e indispensáveis ao constructo da paisagem: 1) o ponto de vista de um sujeito; 2) sobre um espaço por si delimitado/circunscrito/escrito.

A paisagem é um constructo do mundo que permite a projecção do “Eu” e da subjectividade. A reflexão sobre a escrita revela-se também como um constructo ao serviço de uma busca identitária que, se não ficar encerrada numa errância solipsista, objectiva a

perspectiva do sujeito sobre o mundo e desempenha uma função social, dando voz àqueles que não a têm.

A escrita é assim encarada como uma prática que possibilita a descoberta da identidade através da objectivação do mundo, ou seja, o “Eu” revela-se através da forma que ganha a sua atenção objectivada no mundo. Através destes constructos, verifica-se uma relação entre o mundo contado e o sujeito que o conta, segundo a qual, o exterior conta o interior, como sublinha Jean-Pierre Richard¹⁰⁸⁴. Os diferentes universos de Maria Velho da Costa e Teolinda Gersão, apesar de se erigirem respectivamente a partir de temas e motivos comuns, revelam mundos interiores muito diferentes e de formas muito diversas.

Para a emergência do romance auto-reflexivo, Linda Hutcheon aponta o contributo significativo de escritores que foram demonstrando um mundo interior da subjectividade e da imaginação atribuindo-lhe uma realidade tão real quanto a realidade exterior dita real. Joyce, Proust, Virginia Woolf, Gide foram os pioneiros de um novo “realismo subjectivo” que substitui a apresentação detalhada da realidade exterior por um interesse crescente pelos processos interiores das personagens, tanto imaginativos quanto psicológicos. Maria Velho da Costa e Teolinda Gersão são herdeiras desta tradição que manifesta um interesse pelos processos interiores das personagens. Por conseguinte, Elisa – escritora possível da saga familiar de *Casas Pardas*, eventual alter-ego de Maria Velho da Costa – e a escritora do *Diário, Os Guarda-Chuvas Cintilantes*, tecem uma escrita solicitadora de uma leitura activa que deixa de se constituir como uma experiência fácil e confortável. Nestes textos, o leitor é manifestamente desafiado a assumir o seu papel de construtor de sentido do texto. Para Linda Hutcheon, o que distingue a metaficção moderna de todas as outras formas anteriores de consciência auto-cêntrica é precisamente essa “quasi-equação” entre os actos de leitura e

¹⁰⁸⁴ “Il y a autour de chacun de nous, en lui tout aussi bien, un certain *ordre des choses* qui lui est propre, et qui forme ce que Mallarmé nommait son *séjour*. Cet ordre peut se décrire, catégoriellement, en termes de préférences et de répulsions, comme un cadastre tout personnel du désirable et de l’indésirable. Mais la fondation en est bien évidemment inconsciente : elle résulte d’un ensemble très ancien de fixations et de symbolisations liant le désir à telle partie ou particularité du corps, telle matière aussi, telle forme.” Jean-Pierre Richard, *Microlectures*. Paris, Éditions du Seuil, 1979, p. 8.

de escrita¹⁰⁸⁵, sendo assim exigido ao leitor um esforço de organização e interpretação do texto que lhe é dado a ler.

Mantendo a devida distância que separa os universos destas duas Autoras, ao lermos *Casas Pardas* de Maria Velho da Costa e *Guarda-Chuvas Cintilantes* de Teolinda Gersão, deparamo-nos com matizes comuns resultantes de uma certa conceptualização da escrita como processo mais produtor do que reprodutor (do real) e, por conseguinte, da leitura como processo mais activo do que passivo (em relação à construção de sentidos). Esta conceptualização, subjacente às respectivas obras, leva por vezes à consideração das suas Autoras como difíceis, sobretudo no caso de Maria Velho da Costa, cujos textos apresentam, de modo geral, traços de erudição e elitismo derivados de várias camadas de significação, do uso muito específico feito da língua – constituindo em si uma linguagem própria – das múltiplas – e por vezes complexas – composições polifónicas, assim como das intertextualidades neles convocadas. As obras das duas Autoras, susceptíveis de diversas interpretações, evidenciam estruturas polissémicas que transformam ordenações óbvias e previsíveis em mundos fragmentados e desestabilizadores.

A escrita manifesta-se não só como tentativa de fixação do vivido e do imaginário, mas também como construção em si mesma, transcendendo assim uma mera função mimética. Esta concepção da escrita, que se concebe como uma construção sem qualquer pretensão de representar o real “tal qual é”, considera o real irrepresentável, visto uma sequência verbal não passar de um artifício sobreposto a esse real sem nunca o poder traduzir fielmente. Trata-se de uma atitude já presente na primeira década do século XX com o modernismo e suas vanguardas¹⁰⁸⁶ (referida a propósito da Antologia Dada organizada por Teolinda Gersão) e identificável no aforismo expresso por Maria Velho da Costa: “A arte não é nada à vida.”

Maina Mendes e *Casas Pardas* inscrevem-se numa tendência experimentalista que procura novos modos de escrita a nível da estrutura romanesca, das temáticas e da linguagem. O *Diário*, *Os Guarda-Chuvas Cintilantes*, participa de uma tendência semelhante

¹⁰⁸⁵ Tradução nossa da expressão “quasi-équation”, utilizada por Linda Hutcheon. Cf. “Modes et formes du narcissisme littéraire”, in *Poétique*. N.º 29, 1977, p. 99.

¹⁰⁸⁶ Cf. Isabel Allegro de Magalhães, “Anos 60 – Ficção”, in Óscar Lopes e Maria de Fátima Marinho (Org.). *História da Literatura Portuguesa: As Correntes Contemporâneas*. Vol. 7, Lisboa, Publicações Alfa, 2002, p. 370.

que se manifesta a nível da temática na problematização do “diário”, enquanto género ficcional, anunciada no subtítulo. Apesar de participarem de uma tendência experimentalista, estas obras tão diferentes não se integram em “gerações”, “correntes” ou “movimentos” de qualquer tipo, porque a criação é claramente individual, sem filiações, agrupamentos ou afinidades escolhidas, cada uma buscando os seus próprios caminhos. As obras de Maria Velho da Costa e Teolinda Gersão, engendram os seus próprios modelos, dando origem a universos poéticos específicos. A preocupação experimentalista, emergente nas décadas de 60 e 70, bem presente na produção literária de Maria Velho da Costa dessa época, esvanece-se ulteriormente, levando a Autora a renegá-la e a confessar que apesar de possuir uma tendência para a “prosa hiperpirotécnica” e um prazer quase “rabelaisiano” da língua, sentiu necessidade de mudar um pouco o registo do discurso: “a língua portuguesa pode ser esplendorosa, mas não há necessidade de estarmos permanentemente no circo.”¹⁰⁸⁷

Decorridas três décadas desde a publicação de *Casas Pardas* e, prestes a serem cumpridas outras tantas desde a de *Os Guarda-Chuvas Cintilantes*, surge como conjectura a explorar que os percursos destas escritoras tenham, por caminhos diferentes, tomado o rumo da depuração e da aproximação ao essencial. Conduz-nos a esta suposição a forma crua e, por vezes, brutal que assume a linguagem expressiva das situações de violência e exclusão social, no mais recente romance de Maria Velho da Costa, *Myra*, mas também a procura da palavra concreta e do estilo límpido que emerge daquele que é, até à data, o último romance de Teolinda Gersão, *A Árvore das Palavras*, e do género no qual se concentrou a sua produção literária da última década, a narrativa curta. Teolinda Gersão parece aproximar a sua criação artística do legado estético da herança dadaísta por si mesma salientado:

“Aspecto que se mantém vivo na herança dadaísta é a diferente atitude perante a arte, a consciência da necessidade de a tornar acessível a um maior número, de a retirar do plano «elevado» onde a estética tradicional a colocava, e de algum modo a introduzir no quotidiano. Criar não será assim uma actividade «superior», mas uma função natural, uma «respiração», porque o homem é naturalmente um ser criador, para quem, justamente, a não-criação é impossível, enquanto por outro lado se anula a distância entre emissor e receptor, na medida em que este último assume uma atitude activa e participa, em partes iguais, na criação.”¹⁰⁸⁸

¹⁰⁸⁷ Entrevista de Armanda Passos, *op. cit.*, p. 6.

¹⁰⁸⁸ Teolinda Gersão, *Dada: Antologia Bilingue de Textos Teóricos e Poemas*, *op. cit.*, p. 53.

Esta vontade de tornar a arte “acessível a um maior número de a retirar do plano «elevado» onde a estética tradicional a colocava”, transparece em *A Árvore das Palavras*, na forma clássica de reconstituição da época (Lourenço Marques antes da guerra colonial) e no modo como este romance, que consideramos de formação, integra as referências a uma história colectiva recente. Teolinda Gersão cultiva um estilo depurado que será consolidado nas narrativas curtas, *Os Teclados* e *Os Anjos*, e nas histórias que integram as suas mais recentes publicações, *Histórias de Ver e Andar* e *A Mulher que Prendeu a Chuva e Outras Histórias*. O curso desenhado pela obra desta Autora parece actualizar a sua perspectiva relativamente ao papel a desempenhar pelo escritor, o de porta-voz de uma colectividade, obrigado a transcender a sua história individual e particular: “se conseguir dar voz a preocupações colectivas então sim realizará uma verdadeira transmissão, interagindo com o meio. Este é no fundo o papel do escritor.”¹⁰⁸⁹ Perspectiva defendida pela Autora desde longa data, como o testemunha o seguinte extracto de uma entrevista concedida em 1989:

T.G. – “Acho que num livro conseguido o que está em causa é o inconsciente colectivo em termos junguianos. São determinados arquétipos, que têm que ver com toda a gente. E é por isso que os livros dizem qualquer coisa aos outros. Se fosse apenas o nosso inconsciente pessoal que lá estivesse, não teriam interesse nenhum. Pessoalmente, acho que sou uma pessoa perfeitamente normal e que não teria nada a escrever sobre mim. Digamos que se escreve sobre arquétipos e que eles têm a ver com a colectividade.”¹⁰⁹⁰

A intenção de Teolinda Gersão enquanto escritora, assim como o rumo tomado pela sua obra, tendem a desestabilizar certas margens (e centros co-relacionados), tornando-as partilháveis por um maior número de leitores que nelas se reconhecem.

Dar voz a quem não a tem é também, como foi verificado na terceira parte deste estudo, o papel conferido ao escritor, não só em *Guarda-Chuvas Cintilantes*, mas também em *Casas Pardas*. Maria Velho da Costa parece fazê-lo melhor do que nunca, no seu mais recente romance, *Myra*, dando voz àqueles que, ao serem desta privados, se encontram necessariamente na margem e, cumprindo assim, a intenção apresentada no seu segundo romance. A sua escrita pode ser lida como uma vontade de estilhaçar uma ordem sintáctica que não deixa precisamente lugar à voz do “outro”. Ao contrariar e subverter uma linguagem imobilizada e fixa, utilizando um léxico dinâmico que transborda dessas fórmulas estáveis

¹⁰⁸⁹ Entrevista de Elena Fernandes, *op. cit.*, p. 17.

¹⁰⁹⁰ Entrevista de Carlos Vaz Marques, *op. cit.*, p. 17.

que tendem a espartilhar a linguagem, Maria Velho da Costa cria um discurso estruturalmente diferente. Encontra-se na obra desta Autora uma vontade de romper com a forma, com o molde, objectivo atingido através da utilização de um léxico “excessivo” que ultrapassa os limites de uma sintaxe tradicional, assim diluída e aniquilada. Através do seu vocabulário inventivo de neologismos e da sua irreverência sintáctica, Maria Velho da Costa participa do projecto verbalizado pela sua personagem Elisa – a aprendiz de escritora, hipotético alter-ego da Autora – *Prossigo a minha ponte de inconformidade* (CP, 81). Passados trinta anos sobre a declaração desta intenção, a escrita de Maria Velho da Costa assim prossegue, sem reproduzir nem pactuar com o sistema dominante. Símbolo espacial desta contestação da cultura oficial e da preferência por um posicionamento à margem é a recusa das respectivas casas paternas pela protagonista de *Maina Mendes* e pela escritora de *Casas Pardas: Dizia eu (...) que a casa de onde me estirpo é um inferno*. (CP, 293) A recusa de Elisa, ao permitir a abertura à experiência da escrita na qual tudo é novo e nada é definitivo, *Agarra-te bem que inda agora vamos a entrar* (CP, 400), ecoa, na obra de Teolinda Gersão com o abandono de sistemas nos quais as personagens não se reconhecem e na conseqüente aposta em novos projectos de vida, anunciados por Hortense, Gita e a escritora, respectivamente, no final de *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*, *A Árvore das Palavras* e *Os Guarda-Chuvas Cintilantes* que objectivam processos de identificação em curso.

Índices

ÍNDICE ONOMÁSTICO

A

ABELAIRA, Augusto,	155
ALIGHIERI, Dante,	255
ALVES, Clara Ferreira,	208, 243, 508
AMADO, Leopoldo,	184
AMARAL, Ana Luísa,	63, 79, 90, 91, 92, 98, 112, 119, 120, 121, 153, 223, 224, 227, 229, 248
AMIEL, Henri-Frédéric,	28, 511
ANDERSEN, Hans Christian,	456, 498
ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner,	169, 185, 221, 398, 508, 541, 551, 569
ANTUNES, António Lobo,	149
APULEIO,	232
ARAGON, Louis,	326, 444, 522, 525
ÁVILA, Santa Teresa de,	81, 567, 568, 569, 570

B

BABINSKI, Joseph,	295, 296
BACHELARD, Gaston,	438, 532, 534, 535, 537, 538, 566
BAPTISTA Jacinto,	212
BARREIRA, Cecília,	244, 245, 281, 361, 366
BARRENO, Maria Isabel,	218, 269, 270, 370, 560
BARTHES, Roland,	92, 95, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 168, 171, 179, 482, 486, 496, 497, 514, 515
BENNETT, Compton,	185
BERGER, Estela Couto,	194, 213, 217, 218, 238, 298, 321, 322, 374, 378, 379, 381, 403
BERGMAN, Anni,	345
BERQUE, Augustin,	20, 25, 27
BESSA-LUÍS, Agustina,	182, 185, 416, 474, 502, 507
BESSE, Maria Graciete,	16, 202, 485, 504, 519, 554
BESSIÈRE, Jean,	115, 116, 151, 188
BLAKE, William,	182, 412

BLANCHOT, Maurice,	483, 486, 489, 510, 511, 519, 521, 532
BLIXEN, Karen,	184
BORDALO-PINHEIRO, Columbano,	27
BORGES, Jorge Luís,	12, 479, 480, 481, 523
BOUTROLLE-CAPORAL, Myriam,	227, 229, 231, 232, 233, 234, 239, 241, 242, 330
BOYER, Régis,	210, 211, 217
BRAGANÇA, Nuno,	155, 199, 222, 300
BRAIDOTTI, Rosi,	123
BRANDÃO, Raul,	229, 230, 242, 473
BRETON, André,	326, 522, 525, 526
BREUER, Joseph,	264, 266, 296, 298, 299
BRITO, Casimiro de,	411, 489, 524
BRONTË, Emily,	237
BRUAIRE, Claude,	466
BRUNEL, Pierre,	196, 197, 201, 227, 234, 256, 448
BUESCU, Helena Carvalhão,	156, 163, 168, 171, 172, 236
BURKE, Edmund,	165
BUTLER, Judith,	120
BUTOR, Michel,	467, 469, 477, 479

C

CABRAL, Amílcar,	151
CADAMOSTO, Luís de,	163, 169, 175, 178
CAEIRO, Alberto,	73, 74, 75, 76, 77, 238
CALLAS, Maria,	180
CAMÕES, José,	491
CAMÕES, Luís de,	14, 168, 169
CAMPOS, Álvaro de,	185, 198
CARROLL, Lewis,	366, 502
CARVALHO, Adília Martins de,	509
CARVALHO, Armando da Silva,	155, 168, 216, 333, 504, 505, 560

- CARVALHO, Jorge Vaz de, 483, 526, 529
- CASTEL-BRANCO, Cristina, 154
- CASTELO BRANCO, Camilo, 14, 236, 272
- CASTRO, Fernanda de, 183
- CAUQUELIN, Anne, 34
- CERTEAU, Michel de, 79, 81, 82
- CESARINY, Mário, 230, 326, 525
- CHARCOT, Jean-Martin, 264, 265, 284, 294, 295, 296, 317, 319, 324, 326, 327
- CHENET, Françoise, 27, 28, 42
- CHEVALIER, Jean, 68, 204, 269, 435, 576
- CHOLLET, Mona, 27
- CIXOUS, Hélène, 13, 14, 79, 91, 120, 122, 223, 225, 268, 298, 299, 320, 321, 322, 384, 397, 441
- CLÉBERT, Jean-Paul, 327
- CLÉMENT, Catherine, 91, 120, 223, 225, 299, 441
- COELHO, Eduardo Prado, 181, 412, 462, 551, 566
- COELHO, Jacinto do Prado, 73, 74, 77, 78
- COELHO, Teresa Dias, 155, 230, 354
- COHN, Dorrit, 480
- COHN-BENDIT, Daniel, 171
- COLERIDGE, Samuel Taylor, 480
- COLLOT, Michel, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 28, 30, 35, 37, 41, 46
- CORREIA, Clara Pinto, 154, 178
- CORTÁZAR, Julio, 479
- COSTA, Maria Velho da, 7, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 19, 24, 52, 73, 99, 122, 153, 154, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 192, 194, 196, 197, 199, 208, 211, 213, 215, 216, 218, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 230, 231, 233, 239, 240, 243, 245, 246, 247, 256, 257, 259, 261, 262, 266, 267, 268, 270, 271, 272, 273, 275, 276, 278, 279, 281, 282, 283, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 300, 301, 304, 308, 311, 313, 315, 320, 322, 323, 325, 326, 327, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 341, 342, 344, 346, 348, 354, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 368, 370, 371, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 383, 384, 385, 386, 387, 391, 392, 393, 395, 399, 402, 403, 404, 406, 408, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 436, 437, 439, 440, 442, 443, 444, 445, 447, 448, 449, 450, 457, 459, 462, 463, 464, 467, 469, 470, 471, 472, 474, 475, 476, 477, 485, 488, 489, 490, 491, 492, 501, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 525, 533, 534, 535, 538, 541, 542, 543, 544, 545, 548, 550, 551, 553, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 566, 568, 571, 578, 579, 581, 583, 584, 585, 586
- COUTINHO, Ana Cláudia, 199, 271, 301, 378, 491
- CRANACH, Lucas, 205
- CRAVEIRINHA, José, 185
- ## D
- D'ARC, Joana, 205, 206, 238
- DABEZIES, André, 201, 210
- DALI, Salvador, 35
- DÄLLENBACH, Lucien, 467, 469, 470, 477, 479
- DARWIN, Charles, 433
- DAVID, Ilda, 155
- DELEUZE, Gilles, 314, 422, 437, 499
- DERRIDA, Jacques, 8, 9, 63, 64, 122
- DESNOS, Robert, 522
- DIDIER, Béatrice, 334, 507, 533
- DOUDOUMIS, Anélie, 256
- DOYLE, Arthur Conan, 183
- DUBY, Georges, 230, 241
- DUCHAMP, Marcel, 522
- DUMAS, Catherine, 269, 512
- DURAS, Marguerite, 16, 79, 80, 92, 93, 97, 98, 136, 179, 239, 279, 300, 301, 352, 407, 462, 500, 508, 509, 510, 518, 533, 534, 538, 541, 542, 543, 544, 550, 551, 552, 553, 555, 556, 560, 561, 562
- DURER, Albert, 20

E

ELIADE, Mircea, 70, 71, 100, 105, 106, 107, 108, 110, 330	
ELIOT, George,	276, 507
ELISEU, André,	166, 167, 172, 175, 176
ÉLUARD, Paul,	522
ERNST, Max,	522
ESCHER, Maurits Cornelis,	62
ESPINOSA,	473, 520, 565, 566, 573
ÉSQUILO,	439, 446
EURÍPIDES,	439, 446, 447
EVOLA, Julius,	55
EYCK, Jan Van,	20

F

FARAL, Edmond,	256
FAULKNER, WILLIAM,	272
FELLINI, Federico,	467
FELMAN, Shoshana,	563, 564
FERREIRA, Ana Paula,	69, 140, 151
FERREIRA, José Gomes,	508
FERREIRA, Lisa Chaves,	154, 543
FERRIER-CAVERRIERE, Nicole,	197, 206, 207
FERRO, António,	183
FERRONHA, António Luís,	169, 178
FLAUBERT, Gustave,	11, 222, 264, 341, 482
FLAX, Jane,	345, 346, 349
FLÉCHEUX, Céline,	9, 32, 33, 35, 50
FOUCAULT, Michel, 228, 261, 262, 293, 294, 296, 308, 310, 311, 312, 314, 317, 324, 325, 328, 519, 520, 521, 581	
FOULQUIÉ, Paul,	470
FRANCESCHI, Catherine,	21
FRAZER, James George,	87, 106
FREUD, Sigmund, 66, 67, 68, 69, 83, 84, 85, 87, 90, 244, 253, 256, 264, 265, 266, 293, 296, 298, 299, 318, 319, 322, 325, 326, 328, 335, 346, 348, 350, 374,	

389, 390, 409, 419, 420, 422, 423, 427, 428, 429,
431, 432, 433, 437, 438, 450, 458, 459, 473, 474

FRIEDRICH, Caspar David,	35, 49
FURTADO, José Afonso, 9, 19, 153, 154, 155, 156, 158, 159, 161, 163, 164, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 178, 180, 181, 184, 185, 186, 187, 579	

G

GABORIT, Lydia, 227, 229, 231, 232, 233, 234, 239, 241, 242, 330	
GADAMER, Hans-Georg,	552
GAGNON, Madeleine,	384, 398
GALLOP, Jane,	384, 385, 398
GAULTIER, Jules,	341, 342
GENETTE, Gérard, 468, 476, 477, 478, 479, 480, 482, 483, 486, 513, 527, 531	
GERSÃO, Teolinda, 7, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 19, 20, 21, 22, 24, 26, 27, 31, 38, 41, 42, 51, 52, 53, 60, 63, 64, 67, 68, 69, 73, 74, 76, 77, 78, 81, 82, 85, 96, 97, 99, 100, 101, 104, 107, 110, 111, 113, 114, 116, 119, 125, 135, 136, 139, 140, 142, 145, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 155, 176, 183, 188, 189, 192, 227, 247, 323, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 342, 346, 352, 353, 368, 372, 373, 374, 376, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 393, 402, 403, 408, 410, 412, 413, 414, 415, 420, 421, 436, 438, 440, 442, 448, 450, 451, 459, 462, 463, 464, 465, 467, 468, 469, 470, 477, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 493, 494, 496, 499, 503, 505, 507, 508, 510, 511, 512, 513, 515, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 533, 537, 538, 539, 544, 546, 547, 548, 549, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 562, 563, 564, 566, 567, 572, 573, 576, 578, 579, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587	
GHEERBRANT, Alain,	68, 204, 269, 435, 576
GIDE, André,	469, 516, 583
GILBERT, Sandra,	328

GILLIGAN, Carol, 112
 GILPIN, William, 165
 GIRARD, René, 246
 GIRAUDOUX, Jean, 447
 GOETHE, Johann Wolfgang von, 476
 GÓIS, Damião de, 24
 GOMES, Luísa Costa, 16, 196, 205, 208, 211, 212, 242,
 261, 293, 300, 308, 320, 339, 561
 GRIMAL, Pierre, 216, 233, 255, 329
 GRIMM (IRMÃOS), Jacob e Wilhelm, 242
 GUATTARI, Félix, 314, 422
 GUBAR, Susan, 328
 GUERRA, Álvaro, 136
 GUESDON, Yveline, 227, 229, 231, 232, 233, 234, 240,
 241, 242, 330
 GUILLERAGUES, Gabriel Joseph de Lavergne, 504
 GUSMÃO, Manuel, 10, 124, 199, 224, 225, 466, 467, 471,
 472, 476, 501, 508, 557, 558, 567

H

HAGGARD, Henry Rider, 114, 183, 184
 HATHERLY, Ana, 155
 HERCULANO, Alexandre, 234, 236, 239
 HERÓDOTO, 219
 HORTA, Maria Teresa, 218, 269, 270, 370, 560
 HUBER, Giovanni, 155
 HUNTER, Dianne, 299
 HUTCHEON, Linda, 12, 467, 523, 583, 584

I

IBÁRRURI, Dolores, 208, 209, 263, 323
 IBSEN, Henrik, 538
 IRIGARAY, Luce, 13, 339, 340, 350, 358, 359, 373, 381,
 420, 428, 429, 437, 441, 458

J

JACOBS, Amber, 441
 JOLLES, André, 197

JORGE, Lídia, 115
 JOYCE, James, 256, 272, 285, 583
 JUNG, Carl-Gustav, 65, 100, 103, 104, 106, 200, 201,
 357, 419, 437, 438, 439, 450, 451, 459, 526

K

KAFKA, Franz, 574
 KANDINSKY, Vassily, 46
 KANT, Immanuel, 165, 166
 KIERKEGAARD, Sören, 498
 KLEIN, Melanie, 391, 441
 KOFMAN, Sarah, 389, 431, 455
 KRISTEVA, Julia, 7, 8, 13, 79, 217, 244, 261, 277, 278,
 285, 286, 287, 291, 354, 419, 429

L

LACAN, Jacques, 326, 402
 LACLOS, Pierre Choderlos de, 504
 LALANDE, André, 568, 570
 Le Corbusier (Charles-Edouard Jeanneret-Gris), 26, 41,
 42, 473
 LECLERC, Annie, 384, 394, 397, 398, 399, 400, 401, 403,
 404, 406, 420
 LEVÉCOT, Agnès, 511, 525
 LÉVINAS, Emmanuel, 112
 LÉVI-STRAUSS, Claude, 170, 442
 LÉVY-BRUHL, Lucien, 568
 LISBOA, António Maria, 332, 525
 LISBOA, Irene, 182, 185, 502
 LISPECTOR, Clarice, 14, 566
 LLANSOL, Maria Gabriela, 163, 168, 174, 180, 181, 182,
 502, 545, 546
 LOPES, Ana Cristina, 112, 305, 473
 LOURENÇO, Eduardo, 10, 205, 238, 243, 263, 407, 489

M

MACEDO, Ana Gabriela, 63, 79, 90, 91, 92, 98, 112, 119, 120, 121, 123, 124, 153, 223, 224, 227, 229, 248, 264, 309	
MACPHERSON, James,	475
MAGALHÃES, Isabel Allegro de, 21, 37, 112, 121, 122, 197, 198, 225, 229, 334, 464, 484, 485, 509, 551, 576, 584	
MAHLER, Margaret S.,	345
MAIA, Celeste,	153, 155, 188
MAISTRE, Xavier de,	537
MALHOA, José,	27
MARINHO, Maria de Fátima,	20, 53, 584
MARTIN, Nicolas,	235, 240, 329
MARTINET, Jeanne,	25, 27
MARTINHO, Fernando,	525, 554
MARTON, Andrew,	185
MATIAS, Maria de Jesus,	499, 505
MAZON, Paul,	446
MELVILLE, Herman,	185
MENDES, Luís Filipe Castro,	182
MENESES, Manuel Tojal de,	273, 459, 470
MENEZ (Maria Inês Ribeiro da Fonseca),	167, 230, 544
MERLEAU-PONTY, Maurice,	28
MESTSYS, Quentin,	24
MICHELET, Jules,	90, 92, 93, 94, 96, 235
MILTON, John,	244
MITCHELL, W. J. Thomas,	154
MONDRIAN, Piet,	46
MONTAIGNE, Michel de,	233, 438, 483
MONTEIRO, João César,	501, 508
MONTEIRO-GRILLO, Joaquim,	199
MORAIS, Graça,	155, 230, 231
MOURA, Jean-Marc,	115, 116, 135, 140, 151, 152, 188
MULLAHY, Patrick,	438

N

NERUDA, Pablo,	203
----------------	-----

NÓBREGA, Isabel da,	155
---------------------	-----

O

O'NEILL, Eugene,	447
OSTER, Daniel,	468
OWEN, Hilary, 69, 114, 125, 139, 140, 147, 149, 150, 151	

P

PASOLINI, Pier Paolo,	180, 185, 447
PATINIR, Joachim,	20, 24
PEDROSA, Inês,	505, 525, 566
PERROT, Michelle,	230, 241
PESSOA, Fernando, 73, 74, 77, 185, 196, 197, 259, 288, 290, 314, 551, 556, 557, 558	
PICABIA, Francis,	522
PIER, John,	478
PINE, Fred,	345
PINEL, Philippe,	312
PINTASILGO, Maria Lourdes,	270
PIWNIK, Marie-Hélène,	485, 554
PLATÃO,	200, 256
PLON, Michel, 264, 265, 266, 294, 295, 307, 312, 318, 326, 327	
POLLACK, Sidney,	185
POMAR, Júlio,	154, 230
PONGE, Francis,	185
PORTO, António Carvalho Silva,	27
PROUST, Marcel,	334, 482, 484, 583

Q

QUEIRÓS, Eça de,	113, 114, 183, 236
------------------	--------------------

R

RAY, Man,	522
REDFORD, Robert,	185
REGO, Paula,	230
REIS, Carlos,	112, 113, 114, 146, 150, 305, 473

RENOIR, Jean,	501	SIGANOS, André,	233
REYNAUD, Maria João,	230	SILVA, Maria Helena Vieira da,	521, 522
RIBEIRO, Margarida Calafate,	69, 140, 151	SINTRA, Pedro de,	169
RICH, Adrienne, 13, 338, 339, 348, 349, 354, 356, 369, 370, 371, 372, 378, 379, 381, 394, 395, 413		SOARES, Bernardo,	185, 551
RICHARD, Jean-Pierre,	11, 583	SÓFOCLES,	439, 440, 443, 444, 445, 446, 448
RICOEUR, Paul,	329	SOLLERS, Philippe,	266
RIMBAUD, Arthur,	11, 233, 325, 326	SOURIAU, ANNE,	165
RITA, Annabela,	20, 53	SOURIAU, Etienne,	165, 166
ROGER, Alain,	20, 22, 24, 25, 28, 33, 34	SPIELBERG, Steven,	185
RONSARD, Pierre,	255	SPIVAK, Gayatri,	152
ROSA, João Guimarães,	471	STAËL, Nicolas de,	46
ROUDINESCO, Elisabeth, 64, 262, 264, 265, 266, 294, 295, 307, 312, 318, 326, 327, 329		STEIN, Gertrud,	412, 502, 568
ROUGEMONT, Denis de,	201, 207	STEVENSON, Robert,	185
ROUSSEAU, Jean-Jacques,	27	STEVENSON, Robert Louis,	183
ROUSSET, Jean,	477, 482	STRAUSS, Richard,	447, 448
RUDDICK, Sara, 13, 337, 339, 340, 351, 368, 388, 395		STREEP, Meryl,	185
		SUKENICK, Lynn,	339
		SWAIN, Gladys,	262

S

SÁ-CARNEIRO, Mário de,	198
SAINT-GIRONS, Baldine,	26, 27, 165
SALEMA, Teresa,	185
SANTOS, Boaventura de Sousa,	578
SANTOS, Maria Nazaré Gomes dos,	472
SARAIVA, Arnaldo,	472, 489
SARAMAGO, José,	155, 471
SARTRE, Jean-Paul,	447, 563
SCHAEFFER, Jean-Marie,	514
SCHIRO, Bertrand,	255, 256
SCHOPENHAUER, Arthur,	67, 166
SEGURADO, João,	521
SEIXO, Maria Alzira, 185, 198, 199, 222, 229, 300, 499, 508, 526, 527, 528, 560	
SELLIER, Philippe,	200, 201, 202
SENA, Jorge de,	475
SENGHOR, Léopold Sédar,	152
SHAKESPEARE, William, 233, 234, 255, 256, 379, 380, 421, 491	

T

TÁMEN, Pedro,	182, 185, 473
TARKOWSKI, Andreï,	174, 176, 180, 185
TAVARES, Teresa, 54, 99, 114, 116, 117, 118, 119, 125, 131, 132, 134, 135, 149	
THOMPSON, Clara,	338
THOMPSON, Lee,	185
TRUFFAUT, François,	467
TURNER, William,	34

V

VASCONCELOS, Mário Cesariny de,	326
VAZ, João,	27, 37
VICENTE, Gil,	195, 490, 491
VIRGÍLIO, Públio,	255, 256, 479

W

WALLACE, Edgar,	183
WEISGERBER, Jean,	112

WHISTLER, James, 34
WILDE, Oscar, 25, 45, 509
WILLNER, Dorothy, 440, 443
WITTGENSTEIN, Ludwig, 171
WOLF, Christa, 441
WOOLF, Virginia, 10, 199, 304, 502, 509, 510, 533, 583

Y

YOURCENAR, Marguerite, 447

Z

ZARATE, Óscar, 155

ÍNDICE TEMÁTICO

A

Abjeção, 233, 269, 271, 275, 276, 277, 278, 279, 285, 286, 287, 291, 292

Água, 21, 31, 39, 40, 59, 60, 62, 66, 106, 107, 109, 110, 111, 145, 152, 169, 175, 176, 178, 180, 196, 198, 215, 221, 230, 236, 237, 238, 239, 248, 254, 285, 305, 375, 391, 392, 399, 408, 430, 456, 498, 513, 514, 527, 530, 534, 545, 580

Amazona, 201, 210, 211, 214, 215, 216, 217, 219, 234, 260, 329

Animismo, 53, 66, 67, 68, 76, 83, 85, 87, 88, 89, 90, 98, 118, 128, 134

Arquétipo, 8, 9, 11, 15, 16, 192, 194, 197, 199, 200, 201, 204, 207, 209, 210, 214, 226, 227, 230, 231, 234, 238, 240, 252, 254, 267, 268, 271, 330, 331, 393, 398, 438, 439, 440, 488, 578, 581, 586

Auto-referencialidade, 34, 155, 159, 185, 443, 463, 464, 466, 559, 561

Auto-reflexividade, 9, 10, 16, 44, 45, 155, 156, 172, 179, 180, 181, 183, 186, 188, 225, 276, 405, 462, 463, 464, 466, 467, 468, 469, 471, 472, 485, 486, 499, 501, 502, 503, 515, 517, 527, 528, 532, 536, 551, 558, 560, 573, 582, 583

D

Despsiquiatrização, 294, 312, 316, 317, 318, 324, 325, 328

Diário, 10, 12, 15, 16, 45, 155, 159, 161, 163, 164, 169, 176, 181, 183, 186, 188, 195, 212, 323, 334, 352, 353, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 470, 472, 473, 477, 478, 480, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 493, 494, 496, 497, 498, 499, 503, 504, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 526, 527, 528, 529, 530,

533, 535, 537, 538, 539, 543, 544, 545, 546, 547, 549, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 559, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 572, 573, 574, 576, 577, 582, 583, 584

E

Écfrase, 155, 156, 159, 545

Epígrafe, 169, 175, 181, 182, 198, 203, 230, 242, 256, 300, 301, 326, 332, 421, 472, 473, 475, 489, 490, 491, 508, 520, 551, 565, 566, 573

F

Feiticeira, 32, 90, 91, 92, 93, 95, 96, 99, 192, 201, 204, 205, 218, 222, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 234, 236, 238, 239, 240, 241, 252, 263, 279, 325, 328, 329, 330, 331, 345, 351, 387, 391, 398, 488, 561, 581

Fotografia, 16, 87, 154, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 168, 171, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 185, 187, 302, 303, 336, 514, 540

H

Histeria, 213, 228, 262, 263, 264, 265, 266, 274, 275, 284, 285, 289, 294, 295, 296, 297, 298, 307, 308, 309, 316, 317, 318, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 340, 343, 358, 359, 419, 501

I

Intertextualidade, 115, 155, 163, 169, 180, 181, 182, 195, 221, 234, 236, 244, 256, 283, 297, 443, 472, 491, 538, 540, 557

L

Loucura, 12, 128, 192, 228, 257, 263, 266, 267, 268, 270, 271, 273, 274, 275, 278, 282, 286, 288, 292, 293, 294, 307, 310, 311, 317, 318, 319, 321, 325, 327, 329, 331, 332, 342, 355, 422, 526, 571, 581

M

Margem, 7, 8, 9, 10, 30, 50, 60, 91, 92, 93, 109, 117, 119, 120, 123, 124, 126, 127, 128, 139, 144, 145, 148, 149, 157, 159, 174, 192, 202, 217, 227, 237, 238, 239, 240, 243, 244, 245, 246, 253, 257, 261, 263, 269, 272, 273, 275, 276, 277, 279, 282, 290, 310, 325, 327, 330, 331, 332, 344, 345, 359, 364, 422, 485, 499, 501, 532, 562, 578, 580, 581, 582, 585, 586

Metalepse, 478, 479, 480, 575

Mito, 36, 140, 196, 197, 201, 206, 207, 210, 215, 216, 219, 226, 227, 229, 231, 232, 233, 234, 239, 329, 330, 416, 438, 439, 442, 443, 445, 446, 447, 448, 450, 548, 582

Mulher-fatal, 210, 214, 219, 222, 223, 224

P

Paisagem, 7, 8, 9, 11, 15, 16, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 41, 42, 43, 44, 46, 47, 49, 51, 52, 53, 56, 60, 67, 76, 80, 81, 82, 99, 103, 108, 119, 125, 128, 129, 131, 133, 143, 144, 145, 146, 153, 154, 156, 158, 160, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 172, 173, 175, 184, 186, 187, 189, 199, 203, 221, 223, 236, 240, 259, 333, 337, 340, 353, 354, 366, 374, 379, 400, 402,

405, 412, 458, 473, 498, 537, 542, 544, 578, 580, 582, 587

Fotográfica, 153, 154, 156, 157, 158, 160, 164, 166, 167, 168, 171, 172, 174, 175, 177, 179, 180, 186, 514, 515, 516

Pictórica, 24, 27, 28, 42, 44, 45, 46, 125, 492

Pintura, 20, 37, 41, 45, 46, 125, 167, 181, 515, 521, 522, 544

Pitoresco, 164, 165, 167, 405

Pós-Colonialismo, 16, 19, 29, 53, 54, 57, 60, 61, 64, 91, 99, 112, 113, 114, 116, 117, 118, 119, 129, 130, 131, 135, 137, 140, 143, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 158, 163, 164, 167, 168, 169, 170, 173, 182, 183, 184, 185, 188, 189, 297, 300, 301, 302, 303, 304, 580, 586

Psicanálise, 10, 48, 68, 176, 194, 198, 220, 244, 249, 250, 251, 258, 259, 266, 274, 280, 281, 282, 288, 293, 294, 296, 299, 316, 317, 318, 321, 324, 325, 326, 327, 335, 373, 389, 402, 415, 416, 419, 420, 429, 432, 433, 434, 437, 438, 441, 450, 457, 459, 464, 473, 475

S

Sublime, 9, 33, 164, 165, 166, 167, 405

T

Terra, 21, 22, 23, 24, 25, 29, 31, 32, 35, 36, 37, 38, 40, 44, 45, 47, 50, 54, 56, 57, 59, 60, 61, 62, 63, 74, 76, 77, 80, 83, 89, 94, 102, 107, 108, 109, 110, 111, 113, 118, 126, 127, 128, 133, 139, 147, 148, 149, 150, 153, 175, 178, 187, 198, 199, 229, 231, 236, 239, 240, 247, 253, 283, 284, 323, 341, 344, 376, 399, 400, 433, 435, 436, 449, 456, 495, 498, 502, 539, 562

ÍNDICE DAS OBRAS CITADAS

- 539, 540, 541, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551,
555, 556, 557, 558, 559, 564, 566, 567, 568, 569,
570, 571, 572, 576, 577, 582, 583, 584, 585, 586
- A Árvore das Palavras***, 9, 14, 15, 17, 19, 21, 22, 23, 52,
53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66,
67, 68, 69, 72, 74, 75, 76, 77, 78, 80, 81, 82, 83, 84,
85, 86, 87, 88, 89, 91, 93, 94, 95, 96, 98, 100, 102,
103, 105, 106, 107, 108, 109, 111, 112, 113, 114,
115, 116, 117, 118, 120, 121, 124, 125, 126, 127,
128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137,
138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147,
148, 149, 150, 153, 183, 188, 190, 331, 334, 335,
336, 337, 341, 342, 344, 346, 348, 351, 374, 376,
377, 378, 383, 387, 392, 393, 409, 410, 421, 436,
437, 439, 446, 447, 448, 449, 451, 452, 454, 455,
456, 458, 488, 579, 580, 582, 585, 586, 587
- A Casa da Cabeça de Cavalo***, 353, 367, 373, 382, 383,
386, 387, 391, 488, 520, 527
- A Mulher que Prendeu a Chuva e Outras Histórias***,
352, 353, 487, 586
- Casas Pardas***, 10, 15, 16, 17, 52, 192, 199, 245, 249,
270, 271, 272, 273, 323, 333, 334, 335, 336, 337,
340, 341, 347, 348, 350, 351, 354, 356, 357, 358,
359, 360, 361, 362, 365, 366, 371, 374, 375, 377,
378, 382, 383, 385, 387, 388, 389, 390, 391, 392,
393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 404,
405, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 415, 416, 417,
418, 419, 421, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429,
430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 439, 441,
442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 452,
453, 454, 456, 457, 458, 460, 462, 463, 464, 465,
466, 467, 468, 470, 471, 472, 476, 477, 485, 489,
490, 491, 493, 494, 499, 500, 501, 502, 503, 504,
505, 506, 507, 508, 512, 519, 526, 532, 534, 535,
539, 540, 541, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551,
555, 556, 557, 558, 559, 564, 566, 567, 568, 569,
570, 571, 572, 576, 577, 582, 583, 584, 585, 586
- Cravo***, 167, 185, 211, 258, 472, 489, 508, 543, 559, 560
- Da Rosa Fixa***, 411, 489
- Das Áfricas***, 9, 15, 19, 23, 153, 154, 155, 156, 157, 158,
159, 160, 161, 163, 166, 167, 168, 169, 170, 171,
172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181,
182, 184, 185, 186, 187, 278, 305, 323, 327, 357,
464, 472, 544, 545, 551, 579
- Desescrita***, 167, 462, 559, 560, 561
- Dores***, 155, 262, 270, 273, 335, 337, 354, 357, 360, 362,
367, 388, 394, 410, 411, 422, 423, 425, 426, 428,
431, 434, 435, 436, 445, 447, 539
- Histórias de Ver e Andar***, 14, 537, 586
- Irene ou o Contrato Social***, 12, 14, 182, 185, 189, 223,
224, 225, 375, 377, 378, 395, 436, 558
- Lucialima***, 167, 221, 259, 268, 271, 278, 279, 280, 282,
283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292,
301, 302, 303, 304, 307, 311, 313, 314, 315, 321,
332, 341, 342, 345, 346, 347, 361, 362, 363, 364,
374, 377, 382, 383, 421, 457, 459
- Maina Mendes***, 10, 15, 16, 17, 99, 167, 192, 194, 195,
196, 197, 198, 199, 201, 202, 203, 204, 205, 206,
207, 208, 209, 210, 212, 213, 214, 215, 216, 218,
219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 228, 229,
230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239,
240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249,
250, 251, 252, 253, 254, 256, 257, 258, 259, 260,
263, 265, 266, 267, 269, 270, 274, 275, 278, 279,
280, 282, 284, 285, 286, 289, 293, 294, 295, 296,
297, 298, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 308,
309, 310, 313, 314, 316, 319, 320, 322, 323, 324,

- 325, 326, 327, 329, 330, 332, 333, 336, 340, 341,
345, 347, 358, 361, 368, 369, 374, 375, 379, 380,
385, 387, 389, 390, 391, 399, 402, 407, 408, 410,
411, 413, 414, 437, 444, 453, 457, 458, 462, 472,
473, 474, 475, 489, 490, 491, 492, 493, 507, 519,
542, 546, 560, 561, 580, 582, 584, 587
- Missa in Albis**, 73, 205, 208, 221, 246, 261, 262, 274,
275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 285, 292, 343,
346, 347, 348, 361, 362, 372, 373, 375, 377, 378,
379, 380, 385, 387, 391, 410, 419, 421, 450, 457,
501, 506, 507, 538, 580
- Myra**, 155, 189, 348, 362, 375, 376, 377, 378, 387, 585,
586
- Novas Cartas Portuguesas**, 203, 218, 253, 268, 269,
270, 280, 297, 298, 311, 503, 504, 554, 558, 560
- O Cavalo de Sol**, 14, 80, 436, 484
- O Livro do Meio**, 10, 11, 73, 155, 168, 196, 216, 237,
246, 253, 279, 281, 288, 306, 323, 333, 334, 336,
341, 343, 345, 347, 360, 361, 362, 363, 364, 365,
375, 381, 386, 391, 410, 411, 415, 416, 417, 418,
453, 464, 493, 501, 504, 505, 506, 508, 509, 510,
533, 534, 535, 538, 541, 542, 544, 545, 546, 548,
550, 558, 560, 566, 568, 571
- O Lugar Comum**, 333, 345, 362, 363, 364, 365, 366,
397, 505, 506
- O Silêncio**, 14, 80, 97, 352, 353, 517, 537
- Os Anjos**, 342, 368, 369, 370, 372, 586
- Os Guarda-Chuvas Cintilantes**, 10, 12, 15, 16, 331,
332, 352, 353, 462, 463, 464, 465, 466, 468, 473,
477, 478, 479, 480, 481, 483, 485, 487, 488, 493,
494, 495, 496, 497, 498, 499, 503, 505, 508, 509,
510, 511, 512, 513, 514, 515, 517, 518, 519, 520,
521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530,
532, 533, 534, 535, 536, 537, 539, 540, 542, 543,
545, 546, 547, 548, 549, 552, 553, 554, 555, 557,
562, 563, 564, 565, 566, 573, 574, 575, 576, 582,
583, 584, 585, 587
- Os Teclados**, 14, 436, 586
- Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo**, 9, 15, 17, 19,
20, 21, 22, 23, 24, 26, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35,
36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49,
50, 51, 52, 53, 60, 76, 80, 81, 82, 103, 108, 119, 125,
129, 131, 133, 153, 189, 333, 337, 340, 352, 353,
354, 355, 356, 366, 374, 379, 392, 400, 402, 412,
458, 473, 507, 579, 587
- Português, Trabalhador, Doente Mental**, 12, 268, 276,
278, 279, 282, 287, 288, 289, 290, 292, 307, 313,
315, 320, 325, 331
- Revolução e Mulheres**, 154, 543

Bibliografias

Bibliografias¹⁰⁹¹

MARIA VELHO DA COSTA

OBRAS

O Lugar Comum. Lisboa, Livraria Moraes Editora, 1966.

Maina Mendes. Lisboa, Moraes Editores, 1969 [ed. ut.: 4^a ed., prefácio de Eduardo Lourenço, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2001].

& Maria Isabel BARRENO & Maria Teresa HORTA. *Novas Cartas Portuguesas*. Lisboa, Estúdios Cor, 1972 [2^a ed. Lisboa, Futura, 1974. 3^a ed., pré-prefácio e prefácio de Maria de Lurdes Pintasilgo, Lisboa, Moraes Editores, 1980. ed. ut.: 8^a ed., Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2001].

Ensino Primário e Ideologia. Lisboa, Seara Nova, 1972.

Desescrita. Porto, Edições Afrontamento, 1973.

Revolução e Mulheres. Ilustração de Lisa Chaves Ferreira, Lisboa, Plátano Editora, s/d [Dezembro 1975. Este texto foi publicado in *Cravo*. Lisboa, Moraes Editores, 1976, 131-139].

Cravo. Lisboa, Moraes Editores, 1976 [ed. ut.: 2^a ed., Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1994].

Português, Trabalhador, Doente Mental. Lisboa, Seara Nova, 1976.

Casas Pardas. Lisboa, Moraes Editores, 1977 [ed. ut.: 4^a ed., prefácio de Manuel Gusmão, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1996].

Da Rosa Fixa. Lisboa, Moraes Editores, 1978 [ed. ut.: 2^a ed., revista, Lisboa, Quetzal Editora, 1999].

Corpo Verde. Desenhos de Júlio Pomar, Lisboa, Contexto, 1979.

Lucialima. Lisboa, Edições O Jornal, 1983 [ed. ut.: 4^a ed., Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1997].

¹⁰⁹¹ As obras de Maria Velho da Costa e de Teolinda Gersão são apresentadas por ordem cronológica de edição. Quanto às obras de outros Autores optou-se por uma seriação alfabética. Em relação às entrevistas das Autoras, publicadas em livros, revistas e jornais são apenas referidas aquelas que foram utilizadas na elaboração deste trabalho.

O Mapa Cor de Rosa: Cartas de Londres. Desenhos de Oscar Zarate, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1984.

Missa in Albis. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1988.

Das Áfricas. Fotografias de José Afonso Furtado, tradução para inglês de João Gomes Cravinho, Lisboa, Difusão Cultural, 1991.

Dores. Reprodução das telas de Teresa Dias Coelho, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1994.

Madame - Sobre textos de Eça de Queirós e Machado de Assis. Lisboa, Sociedade Portuguesa de Autores/Publicações Dom Quixote, 1999.

Madame - Sobre textos de Eça de Queirós e Machado de Assis. Versão de cena, Lisboa, Cotovia/Teatro Nacional S. João, 2000.

Irene ou o Contrato Social. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2000.

& António CABRITA. *Inferno*. Almada, Íman, 2002.

O Amante do Crato. Com um desenho de João Cutileiro, Porto, Edições Asa, 2002.

& Armando Silva CARVALHO. *O Livro do Meio*. C/ fotografias dos Autores, Lisboa, Editorial Caminho, 2006.

Myra. Reprodução das pinturas de Ilda David, Lisboa, Assírio & Alvim, 2008.

DISPERSOS

“As férias”, in *Revista Colóquio/Letras*. Nº 36, Lisboa, Mar. 1977, p. 45-49.

“Apresentação”, in *Loreto 13 : Revista Literária da Associação Portuguesa de Escritores*. Nº 1, Direcção de Maria Velho da Costa, Lisboa, Jan. 1978, p. 1.

“A vista”, in Ana HATHERLY [et alii]. *Poética dos Cinco Sentidos: La Dame à la Licorne*. Lisboa, Bertrand, 1979, p. 11-17.

“Mulheres (claro-escuro)”, in *JL, Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Lisboa, 05.01.1982, p. 14.

“Carta aberta a Eduardo Lourenço”, in *Prelo*. Nº especial dedicado a Eduardo Lourenço, Lisboa, Maio 1984, p. 109-110.

“Na leitaria”, in AA.VV. *Afecto às Letras - Homenagem da Literatura Portuguesa Contemporânea a Jacinto do Prado Coelho*. Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1984, p. 538-541 [Extracto de *Os Noivos de Maio*, versão anterior de *Missa in Albis*].

“Aldeias de Londres”, in *Oceanos*. Nº 16, Lisboa, Dez. 1993, p. 110-111.

“Esta lei”, in *Vértice*. Nº 59, Lisboa, Março-Abril 1994, p. 31.

- “O olhar bilingue”, in Giovanni HUBER. *Madeira*. Textos de Francisco António Clode Sousa e Maria Velho da Costa, fotografias de Heinz Baumann, Museu de Arte Contemporânea - Fortaleza de São Tiago, Funchal, 1996.
- “Stella”, in Estela Couto BERGER. *A Audácia da Diferença: Percursos Femininos na Ficção de Maria Velho da Costa*. Faro, Universidade do Algarve, 1998, p. 9-10.
- “A idade da terra”, in Graça MORAIS. *A Idade da Terra*. Catálogo da exposição, Galeria 111, Setembro - Novembro 2002.
- “Um amor de cão”, in *Egoísta*. Casino Estoril, Dezembro 2002 [Este texto também foi publicado in Luísa Costa GOMES (dir.). *Ficções - de bichos*. Nº fora de série, Lisboa, Tinta Permanente, Julho 2003, p. 149-154].
- “Na mais viva voz”, in *JL, Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Nº 843, 22.01.2003, p. 10. [Pelo 80º aniversário de Eugénio de Andrade].
- “Alocução de Maria Velho da Costa na cerimónia de entrega do Prémio Camões”, in *Textos e Pretextos*. Nº 3: *Maria Velho da Costa*, Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Inverno 2003, p. 3-4.
- “O Silêncio é invenção da boca humana”, in *Textos e Pretextos*. Nº 4: *O Silêncio*, Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Verão 2004, p.115.

COLABORAÇÃO CINEMATOGRAFICA, TELEVISIVA E TEATRAL (NÃO RECOLHIDA EM VOLUME):

- Que farei com esta espada?* Filme de João César Monteiro, textos de Maria Velho da Costa, 1975.
- Veredas*. Filme de João César Monteiro, adaptação de textos de Maria Velho da Costa, Ésquilo (fragmentos de *Euménides*), José Gomes Ferreira, João César Monteiro e Carlos de Oliveira, 1977.
- Ninguém - Frei Luís de Sousa*. 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, 1979.
- Silvestre*. Filme de João César Monteiro, argumento de Maria Velho da Costa e João César Monteiro, 1982.
- Rosa negra*. Filme de Margarida Gil, argumento de Maria Velho da Costa e Margarida Gil, 1992.
- 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 António Cabrita, Maria Velho da Costa, Luís Salgado de Matos, Alberto Seixas Santos e José Dias de Souza, 1999.

Adriana. Filme de Margarida Gil, argumento de Maria Velho da Costa e Margarida Gil, 2004.

A Rapariga da mão morta. Curta metragem de Alberto Seixas Santos, argumento de Maria Velho da Costa e Alberto Seixas Santos, 2005.

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 RTP 2 a 18.05.2009.

ENTREVISTAS

ALVES, Clara Ferreira. “Maria Velho da Costa: *Ite, missa est*”, in *Expresso – Revista*. Lisboa, 09.07.1988, p. 58-61. [s/ *Missa in Albis*]

AVILLETZ, Maria João. “Estou a fazer um guião sobre Camilo para a RTP”, in *Público*. Lisboa, 11.12.1990, p. 38.

BAPTISTA, Jacinto. “O ofício de escrever”, in *Diário Popular*. Lisboa, 17.04.1975, p. 7.

BARREIRA, Cecília. “Inquérito para senhoras”, in *Confidências de Mulheres*. Lisboa, Notícias, 1993, p. 91- 92; 175-181.

CABRITA, António. “Maria Velho da Costa: «Há uma linguagem que nos escreve»”, in *JL, Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Lisboa, 12.07.1988, p. 8-10.

_____. “Machado tinha «duende»...”, in *Expresso – Cartaz*. Lisboa, 20.11.1999, p. 27.

CABRITA, António e Francisco BELARD. “Maria Velho da Costa”, in *Expresso - Revista*, Lisboa, 27.07. 2002, p. 36-43.

COELHO, Alexandra Lucas. “A arte é a vida”, in *Público – Leituras*. Lisboa, 01.07. 2000, p. 1-3 [s/ *Irene ou O Contrato Social*].

COUTINHO, Ana Cláudia & João RIBEIRETE. “A leitura na escrita”, in *Textos e Pretextos*. Nº 3: *Maria Velho da Costa*, Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Inverno 2003, p. 46-53.

FIADÉIRO, Maria Antónia. “A perturbação da escrita”, in *Máxima*. Fev. 1996, p. 82-85.

GOMES, Luísa Costa. “Maria Velho da Costa: A Maina volta a atacar”, in *Ler*. Nº 23, Lisboa, Círculo de Leitores, Verão 1993, p. 52-59.

GUERREIRO, António. “Anjos da morte”, in *Expresso – Revista*. Lisboa, 03.12.1994, p. 108-111 [s/ *Dores*].

_____. “A dúvida metódica”, in *Expresso – Cartaz*. Lisboa, 21.07.2001, p. 40-42.

HORTA, Maria Teresa. “Sete contos de muitas dores”, in *Diário de Notícias*, Lisboa, 29.01.1995, p. 32 [s/ *Dores*].

- JEREMIAS, Luísa. “A Irene não sou eu”, in *A Capital – Tema*. Lisboa, 08.06.2001, p. 2-3 [s/ *Irene ou O Contrato Social*].
- LEME, Carlos Câmara. “São duas ratas”, in *Público – Cultura*. Lisboa, 05.05. 2000, p. 30 [s/ *Madame*].
- MARQUES, Maria José Belo. “Grãos de África - Cabo Verde (1) - De língua de fora” e “Na Praia com Maria Velho da Costa - Um Livro Vivido”, in *Diário de Lisboa*. 07.08.1989, p. 22-23.
- PAIS, João. *Ilha de Orfeu*. Programa radiofónico da Rádio Difusão Portuguesa, Antena 2, transmitido a 13.02.1994.
- PASSOS, Maria Armanda. “Este é o livro da reconciliação”, in *JL, Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Lisboa, 07.05.1983, p. 6-8 [s/ *Lucialima*].
- SERRANO, Miguel & José Jorge LETRIA. “Maria Velho da Costa: *Missa in Albis* Foi um livro lento”, in *O Diário*. Lisboa, 06.08.1988, p. 10-13.
- SILVA, Rodrigues da. “Espadas cravadas na vida”, “A rosa negra de Cesariny” e “A cadela Branca e o gato Sampaio”, in *JL, Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Lisboa, 09.11.1994, p. 10-13.
- _____. “Esta cidade”, in *JL, Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Lisboa, 31.05.2000, p. 22-23 [s/ *Irene ou O Contrato Social*].
- _____. “Maria Velho da Costa: Prémio Camões” e “36 anos de Escrita”, in *JL, Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Lisboa, 15.05.2002, p. 8-10.
- TOMÉ, Luís Figueiredo. “É glorioso o lugar da mulher nas nossas letras”, in *Semanário*. Lisboa, 14.08.1987, p. 34 [s/ *Missa in Albis*].
- VEIGA, Manuel. “Maria Velho da Costa: Cabo Verde, a luz nas escarpas”, in *JL, Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Lisboa, 17.07.1990, p. 8-9 [s/ a sua estada como adida cultural em Cabo Verde].
- VENTURA, Mário. “Maria Velho da Costa”, in *Conversas com Mário Ventura*. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1986, p. 15-30.
- Integral: João César Monteiro*. Atalanta Filmes, 2002 [inclui duas entrevistas: uma no DVD de *Silvestre* e outra no DVD de curtas metragens].

Sobre Maria Velho da Costa

MONOGRAFIAS

- BEHR, Maria Beatriz Weigert. *Formas de Reescrita: Retórica e Carnavalização em “A Força do Destino” de Nélida Piñon e “Missa in Albis” de Maria Velho da Costa*. Tese de Doutoramento, Universidade de Lisboa, 2002.

- BERGER, Estela Couto. *A Audácia da Diferença: Percursos Femininos na Ficção de Maria Velho da Costa*. Precedido de um texto de Maria Velho da Costa. Faro, Universidade do Algarve, 1998.
- COUTINHO, Ana Cláudia Marques Maurício. *Arquétipos revisitados em “Casas Pardas” de Maria Velho da Costa*. Dissertação de Mestrado, Universidade de Lisboa, 2005.
- BITENCOURT, Sylvia M. C. da Rocha Homem. *Exemplaridade da Obra de Maria Velho da Costa em Relação à Vertente Experimentalista*. Tese de Doutoramento, Universidade de São Paulo, 1990.
- CARVALHO, Tereza Isabel de. *Feminismo e Pós-modernismo em “Maina Mendes”*. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, 1999.
- DIOGO, Américo António Lindeza. *Quem conta um conto...: de Maria Isabel Barreno a Maria Velho da Costa*. Braga, Angelus Novus, 1996.
- DIOGO, Américo Lindeza, Nathan McWILLIAMS & Fernando COIMBRA. *Maria Velho da Costa e o Romance : Três Tentativas*. [s.l.] Publicações Pena Perfeita, 2006.
- MENDES, Patrícia Brito Lino. *As Figuras Femininas em “Maina Mendes” de Maria Velho da Costa*. Dissertação de Mestrado, Universidade Aberta, Lisboa, 2003.
- MENESES, Manuel Tojal de. *Maria Velho da Costa: un atelier d'écriture*. Thèse de doctorat, II vol., Université de Toulouse-Le-Mirail, Toulouse, 1987.
- MONFARDINI, Adriana. *Construções Identitárias em “Maina Mendes” de Maria Velho da Costa*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Santa Maria, 2006.
- SLOVER, Loretta Porto. *The Three Marias : Literary Portrayals of the Situation of Women in Portugal*. [Tese de Doutoramento] Harvard University, 1977.
- TAVARES, Teresa Cláudia. *Ela já não Mora Aqui: Metáforas do Feminino em “Casas Pardas”*. Dissertação de Mestrado, Universidade de Coimbra, 1988.

ARTIGOS

- ALEXANDRA, Nair. “A censura na vida deles”, in *JL, Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Lisboa, 06.12.1995, p. 10.
- ALMEIDA, Teresa. “Leituras do feminino: Dois trabalhos académicos que se regem por paradigmas inconciliáveis”, in *Expresso - Cartaz*. Lisboa, 06.02.1999, p. 35.
- AMADO, Teresa. “Os romances de Maria Velho da Costa”, in *Vértice*. Nº 6, II série, 1988, p. 37-41.
- AMARAL, Ana Luísa. “Desconstruindo identidades: Ler *Novas Cartas Portuguesas* à luz da teoria *queer*”, in *Cadernos de Literatura Comparada*. Nº 3-4: *Corpo e identidades*, Dez. 2001, p. 77-91.
- AMARAL, Fernando Pinto do. “Maina Mendes de Maria Velho da Costa”, in *100 Livros Portugueses do Século XX: Uma Seleção de Obras Literárias / 100 Portuguese Books of the 20th Century: A Selection of Literary Works*. Lisboa, Instituto Camões, 2002, p. 140-141.

- BARAHONA [Seixo], Maria Alzira. “Maina Mendes” [Recensão crítica], in *Colóquio*. N° 57, 1970, p. 82 [Este artigo também foi publicado in *Discursos do Texto*. Amadora, Bertrand, 1977, p. 123-127].
- BARAHONA, Maria Margarida. “O peso da escrita: *Casas Pardas*”, in *Abril - Revista de Reflexão Socialista*. N° 2, Mar. 1978, p. 40-41.
- BARATA, Clara. “Literatura e suicídio: Escrever é muito perigoso”, in *Público – Leituras*. Lisboa, 10.12.1994, p. 1-3.
- BEHR, Maria Beatriz Weigert. “A retórica do riso em Maria Velho da Costa e Nélida Piñon”, in *Boletim do Centro de Estudos Portugueses da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais*. N° 27, vol. 20, Belo Horizonte, Jul. 2000, p. 11-25.
- _____. “Maria Velho da Costa e os mitos em *Casas Pardas*”, in *Navegações*. Vol. 2, n. 1, Porto Alegre, Jan. 2009, p. 12-16. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/view/5118/3755>, a 15.11.2009.
- _____. “Maria Velho da Costa em *Missa in Albis*”, in *Scripta*. Vol. 7, nº 13, Minas Gerais, 2º semestre 2003, p. 35-54.
- _____. “O riso em Maria Velho da Costa e Nélida Piñon”, in *Actas do Congresso - A Retórica Greco-Latina e a sua Perenidade*. Vol. II, Coimbra, Fundação Eng. António de Almeida, 2000, p. 855-872.
- BESSE, Maria Graciete. “As *Novas Cartas Portuguesas* e a contestação do poder patriarcal”, in *Latitudes*. N° 26, abril 2006, p. 16-20.
- _____. “As *Novas Cartas Portuguesas* e o exercício da paixão”, in *Letras & Letras*. N.º 110, Jul. 1994, p. 26-28. [Este artigo foi também publicado in *Percursos no Feminino*. Lisboa, Ulmeiro, 2001, p. 47-59.]
- BRITO, Casimiro de. “*Cravo* de Maria Velho da Costa” [Recensão crítica], in *Revista Colóquio/Letras*. N° 34, Nov. 1976, p. 81-82.
- _____. “*Da Rosa Fixa*: nove pistas para uma leitura multimodal”, in *Revista Colóquio/Letras*. N° 52, Nov. 1979, p. 79-81.
- BUESCU, Helena Carvalhão. “[Sem título]”, in *Textos e Pretextos*. N° 3: *Maria Velho da Costa*, Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Inverno 2003, p. 42.
- _____. “Maria Velho da Costa”, in Isabel Pires de Lima (org.). *Vozes e Olhares no Feminino*. Porto, Edições Afrontamento, 2001, p. 136.
- _____. “*Missa in Albis*, de Maria Velho da Costa”, in *Vértice*. N° 10, II série, Jan. 1989, p. 85-86.
- _____. “O tempo longo da história: *Das Áfricas*”, in *Rivista di Studi Portoghesi e Brasiliani*. N° 7, Pisa/Roma, 2005, p. 11-22.
- CABRITA, António. “A desassomburada arte do desmancho”, in *Expresso – Cartaz*. Lisboa, 13.05.2000, p. 34-35 [s/ *Madame*].
- _____. “As três lições de Maria” [Depoimento sobre a atribuição do Prémio Camões a Maria Velho da Costa], in *JL, Jornal de Letras, Artes e Ideias*. N° 825, 15.05.2002, p. 9.
- _____. “O corpo desmantelado”, in *JL, Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 19.07.1988, p. 23 [s/ *Missa in Albis*].
- _____. “Os livros entendidos: *Missa in Albis*”, in *Expresso – Revista*. Lisboa, 27.07. 2002, p. 47.

- CHANTRE, Raquel. “As prosopeias de Lisboa: Um estudo da herança de Fernão Lopes no “Levantamento da cidade de Lisboa” de Maria Velho da Costa”, in *Textos e Pretextos*. Nº 3: *Maria Velho da Costa*, Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Inverno 2003, p. 5-10.
- COELHO, Alexandra Lucas. “Deus vem ontem”, in *Público – Leituras*. Lisboa, 01.07. 2000, p. 3 [s/ *Irene ou O Contrato Social*].
- COELHO, Eduardo Prado. “A casa do sublime”, in *A Escala do Olhar*. Lisboa, Texto Editora, 2003, p. 59-62.
- COELHO, Jacinto do Prado. *Antologia da Ficção Portuguesa Contemporânea*. Lisboa, ICALP, 1979, p. 341.
- COELHO, Nelly Novais. “*Novas Cartas Portuguesas* e o processo de conscientização da mulher: séc. XX”, in *Letras*. Nº 23, Curitiba, 1975, p. 165-171.
- COIMBRA, Fernando. “Irene ou o romance que vem de ontem”, in *Revista Colóquio/Letras*. Nº 157/158, Jul. 2000, p. 368-375.
- COUTINHO, Ana Cláudia. “Cronologia de Maria Velho da Costa”, in *Textos e Pretextos*. Nº 3: *Maria Velho da Costa*, Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Inverno 2003, p. 80-84.
- _____. “Bibliografia de Maria Velho da Costa”, in *Textos e Pretextos*. Nº 3: *Maria Velho da Costa*, Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Inverno 2003, p. 98-105.
- _____. « “Myra”, de Maria Velho da Costa: um destino traçado na rosa-dos-ventos ». Disponível em : http://www.revistaautor.com/index.php?option=com_content&task=view&id=447&Itemid=38, a 12/11/2009.
- COUTINHO, Ana Cláudia & João RIBEIRETE. “A leitura na escrita”, in *Textos e Pretextos*. Nº 3: *Maria Velho da Costa*, Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Inverno 2003, p. 46-53.
- CRUZ, Mafalda Ivo. “A escrita tem sexo?”, in *Expresso- Revista*. Lisboa, 27.07.2002, p. 45.
- CRUZ, Maria de Santa. “Chegou o tempo do andrógino? Sobre *Missa in Albis* de Maria Velho da Costa”, in *Revista Colóquio/Letras*. Nº 119, Jan. 1991, p. 199-201.
- CUNHA, M. Helena Ribeiro da. “COSTA, Maria de Fátima Bívar Velho da”, in *Biblos, Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*. Vol. 1, Lisboa / São Paulo, [s/d], p. 1337-1338.
- DÉCIO, João & Lurdes ANDREASSI. “*Novas Cartas Portuguesas*”, in *Letras de Hoje*. Nº 17, Porto Alegre, Pontifícia Universidade do Rio Grande do Sul, 1974, p. 116-118.
- DIOGO, Américo António Lindeza. “Maria Velho da Costa, Eça de Queirós e o romance de bordel”, in *Revista Colóquio/Letras*. Nº 161/162, Jul. 2002, p. 125-148 [s/ *Missa in Albis*].
- _____. “Massa és, Missa Serás. *Maina Mendes*”, in *Santa Barbara Portuguese Studies*. Vol. V, Santa Barbara, Center for Portuguese Studies at the University of Califórnia, 2000, p. 117-139.
- DUBOIS, E. T.. “A mulher e a paixão: Das *Lettres Portugaises* (1669) às *Novas Cartas Portuguesas* (1972)”, in *Revista Colóquio/Letras*. Nº 102, Mar. 1988, p. 35-43.

- EIRAS, Pedro. “«Por mais que a terra trema»: Terramotos em Maria Velho da Costa”, in Helena Carvalhão Buescu e Gonçalo Cordeiro (org.). *O Grande Terramoto de Lisboa : Ficar diferente*. Lisboa, Gradiva, 2005, p. 371-384.
- ESTEVEVES, Elisa Nunes. “Maria Velho da Costa - Prémio Vergílio Ferreira 1997”, in *Anais da Universidade de Évora*. Nº 7, 1997, p. 107-111.
- FERNANDES, Ana Raquel, Cláudia COUTINHO & Sara Ramos PINTO. “Preâmbulo às *Novas Cartas Portuguesas*”, in *Textos e Pretextos*. Nº 3: *Maria Velho da Costa*, Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Inverno 2003, p. 55-58.
- FERNANDES, Ângela. “«Nem todos somos humanos»: Os modelos de construção pessoal em *Missa in Albis*”, in *Textos e Pretextos*. Nº 3: *Maria Velho da Costa*, Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Inverno 2003, p. 16-20.
- FERREIRA, Ana Paula. “*Casas Pardas*, de Maria Velho da Costa: Uma «vinda à escrita» na casa-do-pai”, in Jorge Fenandes Silveira (org.). *Escrever a Casa Portuguesa*. Belo Horizonte, Editora da Universidade Federal de Minas Gerais, 1999, p. 157-175.
- FERREIRA, José Pedro. “Um hino ao amor? Algumas notas sobre *Corpo Verde*”, in *Textos e Pretextos*. Nº 3: *Maria Velho da Costa*, Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Inverno 2003, p. 21-26.
- FREITAS, Manuel de. “Da citação como uma das belas artes. Sobre *Irene ou o Contrato Social* de Maria Velho da Costa”, in *Revista Colóquio/Letras*. Nº 161/162, Jul. 2002, p. 157-179.
- GIL, Margarida. “A menina de lá” [Depoimento sobre a atribuição do Prémio Camões a Maria Velho da Costa], in *JL, Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Lisboa, 15.05.2002, p. 10.
- GOMES, Luísa Costa. “Mais vale tarde que nunca” [Depoimento sobre a atribuição do Prémio Camões a Maria Velho da Costa], in *Público*. Lisboa, 11.05.2002, p. 41.
- GOMES, Pinharanda. “*Maina Mendes*”, in *Ocidente*. Nº 387, Vol. LXXIX, Lisboa, 1970, p. 35.
- _____. “*O Lugar Comum*”, in *Ocidente*. Nº 379, Vol. LXXVII, Lisboa, 1969, p. 245-246.
- GUERREIRO, António. “Cenas póstumas”, in *Expresso – Revista*. Lisboa, 03.12.1994, p. 112.
- _____. “Prémio Camões para uma escritora de prestígio: Maria Velho da Costa - A arte da linguagem”, in *Expresso – Cartaz*. Lisboa, 18.05.2002, p. 6.
- _____. “Os livros entendidos: *Maina Mendes; Dores; Irene ou o Contrato Social, O Amante do Crato*”, in *Expresso- Revista*. Lisboa, 27.07.2002, p. 46-47.
- GUSMÃO, Manuel. “A veemência contida na dor”, in *JL, Jornal de Letras, Artes e Ideias*. 15.03.1995, p. 24-25 [s/ *Dores*].
- _____. “*Casas Pardas* de Maria Velho da Costa”, in *Seara Nova*. Nº 1582, Agosto 1977, p. 47-48.
- _____. “*Casas Pardas* - A arte da polifonia e o rigor da paixão: uma poética da individuação histórica”, in Maria Velho da COSTA. *Casas Pardas*. Pref. 3ª ed., Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1986, p. 9-57.
- _____. “Crime e compaixão ou o contrato derradeiro sobre *Irene ou o Contrato Social*, de Maria Velho da Costa”, in *Vértice*. Nº 100, II série, Março 2001, p. 76-98.

- _____. “Textualização, polifonia e historicidade”, in *Vértice*. Nº 6, II série, Set. 1988, p. 47-51.
- _____. “Uma obra que co-move o viver” [Depoimento sobre a atribuição do Prémio Camões a Maria Velho da Costa], in *JL, Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Nº 825, 15.05.2002, p. 10.
- HORTA, Maria Teresa. “A escrita tem sexo?”, in *Expresso - Revista*. Lisboa, 27.07.2002, p. 44.
- JORGE, Lúcia. “[Sem título]”, in *Textos e Pretextos*. Nº 3: *Maria Velho da Costa*, Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Inverno 2003, p. 42-43.
- _____. “Com todo o mérito e toda a justiça” [Depoimento sobre a atribuição do Prémio Camões a Maria Velho da Costa], in *Público*. Lisboa, 11.05.2002, p. 41.
- _____. “Exemplo de resistência” [Depoimento sobre a atribuição do Prémio Camões a Maria Velho da Costa], in *JL, Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Lisboa, 15.05.2002, p. 9.
- LEAL, Ana Margarida Gottardi. “A multiplicidade dos focos narrativos em *Maina Mendes*”, in *Estudos Portugueses e Africanos*. Nº 5, Campinas, Estado de São Paulo, 1º semestre 1985, p. 61-74.
- LIMA, Isabel Pires de. “Eça hoje: diálogos ficcionais”, in *Camões: Revista de Letras e Culturas Lusófonas*. Nº 9-10, Lisboa, 2000, p. 134-146 [s/ *Madame* de Maria Velho da Costa e *Nação Crioula* de José Eduardo Agualusa].
- _____. “Obra muito inovadora” [Depoimento sobre a atribuição do Prémio Camões a Maria Velho da Costa], in *Público*. Lisboa, 11.05.2002, p. 41.
- LOPES, Silvina Rodrigues. “*Lucialima*” [Recensão crítica], in *Revista Colóquio/Letras*. Nº 79, Maio 1984, p. 97-98.
- LOURENÇO, Eduardo. “Prefácio”, in Maria Velho da COSTA. *Maina Mendes*. 2ª ed., Lisboa, Moraes, 1977, p. 9-17 [Este texto foi também publicado sob o título “*Maina Mendes* ou « o regresso da menina e moça »”, in *O canto do Signo: Existência e Literatura (1957-1993)*. Lisboa, Presença, 1994, p. 189-195].
- _____. “Une étude d’Eduardo Lourenço”, in Maria Velho da COSTA. *L’oiseau rare & autres histoires – Suivies d’une étude d’Eduardo Lourenço*. Tradução de Annie de Faria, Bourdeaux, Carrefour des Littératures, 2000, p. 32-39.
- LOURO, Regina. “Uma esperança serena”, in *Expresso – Revista*. Lisboa, 28.05.1983, p. 29.
- MACHADO, Álvaro Manuel. “Costa, Maria de Fátima Bivar Velho da”, in *Quem é quem - Na Literatura Portuguesa*. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1979, p. 144-145.
- MAGALHÃES, Isabel Allegro de. “Errâncias e Moradas: *Irene ou o Contrato Social*, de Maria Velho da Costa”, in *Capelas Imperfeitas*. Pref. de Eduardo Prado Coelho, Lisboa, Livros Horizonte, 2002, p. 41-54. [Este artigo também foi publicado in Petar Petrov (Org.). *O Romance Português Pós-25 de Abril: O Grande Prémio de Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores (1982-2002)*. Lisboa, Roma Editora, 2005, p. 273-285.]
- _____. “Maria Velho da Costa: O tempo de *Maina Mendes*. O tempo de *Lucialima*”, in *O Tempo das Mulheres: A Dimensão Temporal na Escrita Feminina Contemporânea*. Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1987, p. 256-331.
- _____. “*O Livro do Meio*: Refigurações da infância”, in *JL, Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Nº 947, 17.01.2007, p. 16-17.

- _____. “Uma oratória de vozes portuguesas: *Missã in Albis*, de Maria Velho da Costa”, in *Capelas Imperfeitas*. Pref. de Eduardo Prado Coelho. Lisboa, Livros Horizonte, 2002, p. 223-234.
- MAIA, João. “*O Lugar Comum*” [Recensão crítica], in *Brotéria*. N.º 12, Vol. LXXXIII, 1966, p. 706-707.
- MALDONADO, Fátima. “Contos desalmados”, in *Expresso – Revista*. Lisboa, 03.12.199, p. 10.
- _____. “Os livros entendidos: *Casas Pardas*”, in *Expresso - Revista*, 27.07. 2002, p. 46.
- MARTINHO, Fernando J. B.. “Olhares convergentes [Recensão crítica a *Das Áfricas*, de Maria Velho da Costa e José Afonso Furtado]”, in *Revista Colóquio/Letras*. N.º 125/126, Jul. 1992, p. 260.
- MARTINS, Fernando Cabral. “Projeções de João César Monteiro e Maria Velho da Costa”, in *Ariane: Révue d'études littéraires françaises*. N.º 18-19-20, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2003/2005, p. 277-285.
- MATOS, Nelson de. “*O Lugar Comum*” [Recensão crítica], in *O Tempo e o Modo*. N.º 46, Lisboa, Fev. 1967, p. 233-234.
- MELLID-FRANCO, Luísa. “Os livros entendidos: *Lucialima*”, in *Expresso – Revista*. Lisboa, 27.07.2002, p. 46.
- MENEGOLLA, Ione Marisa. “A dimensão do silêncio em *Maina Mendes*”, in *A Linguagem do Silêncio*. São Paulo, Hucitec, 2003, p. 137-158.
- _____. “Os ecos das escrituras em Maria Velho da Costa e em Nélida Piñon”, in *A Linguagem do Silêncio*. São Paulo, Hucitec, 2003, p. 159-160.
- MENESES, Manuel Tojal de. “Para uma abordagem do texto romanescó de Maria Velho da Costa”, in *Letras & Letras*. N.º 5, Jun. 1991, p. 13.
- MORÃO, Paula. “Da luz. Das sombras. Dos corpos.”, in *JL, Jornal de Letras Artes e Ideias*. N.º 1, 03.03.1981, p. 27 [s/ *Novas Cartas Portuguesas*].
- MOURÃO, Luís. “Uma tristeza destruída: lendo *Dores* de Maria Velho da Costa e Teresa Dias Coelho”, in Ana Hatherly e Silvina Rodrigues Lopes (Org.). *Os Sentidos e o Sentido: Literatura e Cultura Portuguesas em Debate: Homenageando Jacinto do Prado Coelho*. Actas do Colóquio os Sentidos e o Sentido: Literatura e Cultura Portuguesas em Debate, Lisboa, Cosmos, 1997, p. 379-386. [Este artigo também foi publicado in *Sei que já não e todavia ainda*. Braga, Angelus Novus, 2003, p. 75-82.]
- NÓBREGA, Isabel da. “Maria e o cravo”, in *Expresso-Cartaz*. 01.06.2002, p. 12-13.
- NUNES, José Ricardo. “*Missã in Albis*: O aviltamento do leitor”, in *Revista Colóquio/Letras*. N.º 143-144, Jan. 1997, p. 227-233.
- OWEN, HILARY. “*Novas Cartas Portuguesas*: In spite of Ulysses”, in *Portuguese Women's Writing 1972 to 1986: Reincarnations of a Revolution*. New York, The Edwin Mellen Press, 2000, p. 25-39.
- P. R. M.. “*Dores*, livro «radicalmente belo»”, in *Público – Cultura*. Lisboa, 03.05.1995, p. 27.
- PALMA-FERREIRA, João. “*Maina Mendes*: Maria Velho da Costa”, in *A Capital – Literatura & Arte*. Lisboa, 15.04.1970, p. 3.

- PASSOS, Maria Armanda. “*Lucialima: O caminho a seguir*”, in *JL, Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Lisboa, 20.3.1984, p. 6.
- PEREIRA, Conceição. “Irene (Lisboa) e o contrato social”, in *Textos e Pretextos*. Nº 3: *Maria Velho da Costa*, Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Inverno 2003, p. 27-32.
- PINHARANDA, João. “Jogos de simetrias e paixões”, in *Público - Leituras*. Lisboa, 21.01.1995, p. 8 [s/ *Dores*].
- PINTASILGO, Maria de Lurdes. “Pré-prefácio” e “Prefácio”, in Maria Isabel BARRENO, Maria Teresa HORTA e Maria Velho da COSTA. *Novas Cartas Portuguesas*. 3º ed., Lisboa, Moraes Editores, 1980, p. 7-28.
- PINTO, Sara Magro Ramos. “Narração e escrita: saída-saúde?”, in *Textos e Pretextos*. Nº 3: *Maria Velho da Costa*, Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Inverno 2003, p. 33-38.
- PIRES, Alves. “*Maina Mendes e A Noite e o Riso*” [Recensão crítica], in *Brotéria*. Nº 12, Vol. XCI, 1970, p. 638-643.
- POMBEIRO, João. “Maria Velho da Costa escreve à mão em cadernos azuis e com a *Rosa* por perto”, in *Revista Ler*. Nº 75, Dez. 2008, p. 90-91.
- QUEIRÓS, Luís Miguel. “Maria Velho da Costa vence Prémio Camões” e “Dos quartéis à literatura”, in *Público*. Lisboa, 11.05.2002, p. 40-41.
- RECTOR, Mónica. “As Três Marias e as *Novas Cartas Portuguesas*”, in *Mulher: Objecto e Sujeito da Literatura Portuguesa*. Porto, Universidade Fernando Pessoa, 1999, p. 230-236.
- ROCHA, Ilídio (Org.). “Maria Velho da Costa”, in *Dicionário Cronológico de Autores Portugueses*. Vol. VI, Lisboa, Instituto Português do Livro e das Bibliotecas, Publicações Europa-América, 2001, p. 492-494.
- RODRIGUES, Urbano Tavares. “Esplendor e provocação”, in *Textos e Pretextos*. Nº 3: *Maria Velho da Costa*, Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Inverno 2003, p. 44.
- SACRAMENTO, Mário. “Maria Velho da Costa: *O Lugar Comum*”, in *Ensaio de Domingo II*. Porto, Editora Inova, 1974, p. 171-173.
- SADLER, Darlene J. . “Form in *Novas Cartas Portuguesas*”, in *Novel: A Forum of Fiction*. Nº 19, 3, 1986, p. 246-263.
- _____. “Radical form in *Novas Cartas Portuguesas*”, in *The Question of How : Women Writers and New Portuguese Literature*. New York, Connecticut, London, Greenwood Press, 1989, p. 1-23.
- SAINT-MAURICE, Maria Armanda. “O sentido da epígrafe ou o horizonte cristológico na *Missa in Albis* de Maria Velho da Costa”, in *Didaskália*. Nº 35, Faculdade de Teologia, Universidade Católica de Lisboa, 2005, p. 633-662.
- SANTOS, Maria Nazaré Gomes dos. “COSTA, MARIA de Fátima BÍVAR VELHO DA”, in Álvaro Manuel Machado (Org.). *Dicionário de Literatura Portuguesa*. Lisboa, Editorial Presença, 1996, p. 151-153.
- _____. “Reinventar a língua portuguesa” [Depoimento sobre a atribuição do Prémio Camões a Maria Velho da Costa], in *JL, Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Lisboa, 15.05.2002, p. 10.

- SARAIVA, Arnaldo. “A epígrafe – e a epígrafe de Maria Velho da Costa”, in *Literatura Marginalizada: Novos Ensaios*. Porto, Árvore, 1980, p. 117-122.
- SARAMAGO, José. “No superlativo: justíssimo” [Depoimento sobre a atribuição do Prémio Camões a Maria Velho da Costa], in *Público*. Lisboa, 11.05.2002, p. 41.
- SCHWARTZ, Adriano. “O retorno de Capitu”, in *Folha de São Paulo - Caderno Mais*. São Paulo, 14.11.1999, p. 4 [s/ *Madame*].
- SEIXO, Maria Alzira. “Casas Pardas de Maria Velho da Costa” [Recensão crítica], in *Revista Colóquio Letras*. Nº 47, Lisboa, Jan. 1979, p. 90-91 [Este artigo também foi publicado in *A Palavra do Romance: Ensaios de Genealogia e Análise*. Livros Horizonte, Lisboa, 1986, p. 185-188].
- _____. “Contos cruéis”, in *JL, Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Nº 644, Lisboa, 21.07.1995, p. 24-25.
- _____. “Desencaminhadas – Essa e os Outros (Falências Feministas em Contexto Pós-Colonial)”, in *Outros Erros : Ensaios de Literatura*. Porto, Asa, 2001, p. 203-212.
- _____. “Desencaminhados (Maina/Nuno) – Sobre *A noite e o Riso*, de Nuno Bragança e *Maina Mendes*, de Maria Velho da Costa”, in *Outros Erros: Ensaios de Literatura*. Porto Asa, 2001, p. 188-202.
- _____. “Desescrita de Maria Velho da Costa” [Recensão crítica], in *Revista Colóquio Letras*. Nº 19, Lisboa, Maio 1974, p. 85-86 [Este artigo também foi publicado in *Discursos do Texto*. Amadora, Bertrand, 1977, p. 129-133].
- _____. “O jogo das damas: *Novas Cartas Portuguesas*”, in *JL, Jornal de Letras Artes e Ideias*. Nº 739, Lisboa, 27.01.1999, p. 20-21.
- _____. “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”, in *Revista Colóquio/Letras*. Nº 82, Nov. 1984, p. 76-81 [Este artigo também foi publicado in *A Palavra do Romance: Ensaios de Genealogia e Análise*. Livros Horizonte, Lisboa, 1986, p. 160-181].
- SEQUEIRA, Rosa Maria. “Aproximação a *Casas Pardas*”, in *Lusorama*. Nº 4, Frankfurt, Nov. 1986, p. 38-39.
- _____. “O discurso da diferença na ficção de Maria Velho da Costa”, *Lusorama*. Nº 28, Frankfurt, Out. 1995, p. 25-33.
- SERÔDIO, Maria Helena. “A palavra em cena: algumas notas sobre Maria Velho da Costa e Eduarda Dionísio”, in *Cadernos de Literatura Comparada*. Nº 3-4: *Corpo e identidades*, Dez. 2001, p. 93-105.
- SILVA, Rodrigues da. “Maria Velho da Costa - Prémio Camões” e “36 anos de escrita”, in *JL, Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Nº 825, Lisboa, 15.05.2002, p. 8-10.
- SILVEIRA, Jorge Fernandes da. “*Missa in Albis*”, in *Revista Colóquio/ Letras*. Nº 109, Maio 1989, p. 116-117.
- SIMÕES, João Gaspar. “Maria Velho da Costa: *Maina Mendes*”, in *Crítica IV: Contistas, Novelistas e Outros Prosadores Contemporâneos (1942-1979)*. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981, p. 363-368.
- VARELLA, Celeste. “O significado das casas das personagens Elisa e Elvira no romance *Casas Pardas de Maria Velho da Costa*”, disponível em <http://v8-10ictorian.fortunecity.com/statue/44/Osignificadodascasasdaspersonagens.htm>, a 15.11.2009.

APÊNDICE BIBLIOGRÁFICO

Traduções em francês de obras de Maria Velho da Costa

Novas Cartas Portuguesas :

Nouvelles Lettres Portugaises. Trad. de Vera Alves da Nóbrega, Evelyne Le Garrec e Monique Wittig, Paris, Éditions du Seuil, 1974.

Dores:

“Fátima”, in *La Nouvelle Revue Française*. Trad. de Michelle Giudicelli, n° 522-523, juillet 1996, p. 78-83 [Este conto também foi publicado in *L’oiseau rare et autres histoires. Suivi d’une étude d’Eduardo Lourenço*. Bordeaux, Carrefour des Littératures, 2000, p. 23-30].

“Initiales”, in Pierre Légliose-Costa (Org.). *Des Nouvelles du Portugal 1974-1999*. Trad. de Anne-Marie Lemos et Annick Moreau, Paris, Métailié, 2000, p. 159-164.

L’Oiseau rare & autres histoires. Suivi d’une étude d’Eduardo Lourenço. Bordeaux, Carrefour des Littératures, 2000. [Integra os contos “Perle et les porcs”, com tradução de Delphine Servoz-Gavin e Marie José Cameleyre; “L’Oiseau rare”, com tradução de Maria Vasconcelos e Christine Laurent revista pela Autora e por Marie José Cameleyre; e “Fátima” com tradução de Michelle Giudicelli].

Casas Pardas (Extracto do romance) :

“Les petites maisons” (extrait du roman *Casas Pardas*, 1977), in *Siècle 21: Littérature et Société*. Traduit par Marie-Hélène Piwnik, N°6, 2005, p. 27-29.

TEOLINDA GERSÃO

OBRAS

- Liliana* [Contos]. Coimbra, 1954.
- Poemas*. Coimbra, Coimbra Editora, 1960.
- Alfred Döblin, Indivíduo e Natureza* [Tese de Doutoramento]. Lisboa, Edição da Universidade Nova de Lisboa, 1979.
- O Silêncio*. Lisboa, Bertrand, 1981 [ed. ut.: 3^a ed., Lisboa, O jornal, 1984].
- Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*. Lisboa, O Jornal, 1982 [ed. ut.: 3^a ed., 1985].
- História do Homem na Gaiola e do Pássaro Encarnado*. Desenhos de Maria Gabriel, Lisboa, Livraria Bertrand, 1982.
- Os Guarda-Chuvas Cintilantes*. Lisboa, O Jornal, 1984.
- O Cavalo de Sol*. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1989.
- A Casa da Cabeça de Cavalo*. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1995.¹⁰⁹²
- A Árvore das Palavras*. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1997 [2^a ed., reprodução das telas de Celeste Maia, Lisboa, Círculo de Leitores - Publicações Dom Quixote, 2001].
- Os Teclados*. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1999.¹⁰⁹³
- Os Anjos*. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2000.¹⁰⁹⁴
- Histórias de Ver e Andar*. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2002 [ed. ut.: 2^a ed., 2002].
- O Mensageiro e Outras Histórias com Anjos*. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2003.
- A Mulher que Prendeu a Chuva e Outras Histórias*. Lisboa, Sudoeste Editora, 2007.

DISPERSOS

- “Apontamento sobre o romantismo e o romance moderno (paralelo entre o *Godwi* de Brentano e *Os Moedeiros Falsos* de Gide)”, in *Revista da Faculdade de Letras de Lisboa*. III Série, nº 6, Lisboa, Faculdade de Letras, 1962, 164-181.
- “O Nô e o teatro do Ocidente”, in *Colóquio*. N. 45, Lisboa, Out. 1967, p. 53-56.
- “Nota sobre *A Midsummer Night's Dream* de Shakespeare e *The Fairy Queen* de Purcell”, in *Colóquio*. Nº 50, Lisboa, Dez. 1968, p. 64-66.

¹⁰⁹² Uma versão teatral em língua romena de *A Casa da Cabeça de Cavalo* foi representada em Bucareste em 2005, com encenação de Eusebiu Stefanescu. Representada também na Alemanha em 2005 (Freiburgo, Colónia e Berlim) pelo grupo Quasilusos.

¹⁰⁹³ Uma versão teatral de *Os Teclados* foi representada no Centro Cultural de Belém, em 2001, com encenação de Jorge Listopad.

¹⁰⁹⁴ Uma versão teatral de *Os Anjos* foi representada, em 2003-2004, pelo grupo de teatro O Bando, com encenação de João Brites.

- “*Der Gott der Seefahrer und andere portugiesische Erzählungen (O Sr. dos Navegantes e Outros Contos Portugueses, de Curt Meyer-Clason*” [Recensão crítica], in *Revista Colóquio/Letras*. Nº 12, Mar. 1973, p. 97-98.
- “*A Poltrona e Outras Novelas, de António Gedeão*” [Recensão crítica], in *Revista Colóquio/Letras*. Nº 16, Nov. 1973, p. 82.
- “*Ficções, de Hilda Hilst*” [Recensão crítica], in *Revista Colóquio/Letras*. Nº 40, Nov. 1977, p. 97-98.
- “*Seminário dos Ratos, de Lygia Fagundes Telles*” [Recensão crítica], in *Revista Colóquio/Letras*. Nº 40, Nov. 1977, p. 95-96.
- “*Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Luís de Montalvor, Cândida Ramos, Alfredo Guisado, José Pacheco, de Arnaldo Saraiva*” [Recensão crítica], in *Revista Colóquio/Letras*. Nº 45, Set. 1978, p. 84.
- “A luta com o *Miriápode de Mil Braços e Mil Cabeças*: Reflexões sobre a estrutura dialéctica da obra de Alfred Döblin tomando *Berge Meere und Giganten* como paradigma.”, in *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa*. Nº1, 1980, p. 45-58.
- “*Expressionismo Alemão. Antologia Poética, de João Barrento*” [Recensão crítica], in *Revista Colóquio/Letras*. Nº 54, Mar. 1980, p. 77-78.
- “Mulher dormindo” [conto], in *Revista Colóquio/Letras*. nº61, Maio 1981, p. 42-44.
- “Inquerito : teoria da literatura e ficção”, in *Revista Colóquio/Letras*. Nº 64, Nov. 1981, p. 9.
- “Para o estudo do futurismo literário em Portugal”, in *Portugal Futurista*. 2ª ed., Edição facsimilada, Lisboa, Editora Contexto, 1982, p. XIX-XL.
- “*Plâncton, de Nuno Júdice*” [Recensão crítica], in *Revista Colóquio/Letras*. Nº 71, Jan. 1983, p. 98-99.
- “*Explicação dos Pássaros, de António Lobo Antunes*” [Recensão crítica], in *Revista Colóquio/Letras*. Nº 72, Mar. 1983, p. 102-104.
- Dada: Antologia Bilingue de Textos Teóricos e Poemas*. Organização, tradução e prefácio, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1983.
- “Hoffmann e Gabalis”, in *Runa: Revista Portuguesa de Estudos Germanísticos*. Nº 4, [s.l.] 1985, p. 3-20.
- “Significado actual da obra de Aquilino Ribeiro”, in *Revista Colóquio/Letras*. Nº 85, Maio 1985, p. 103.
- “Paracelso e o *Liber de Nymphis*”, in Paracelso. *Livro das Ninfas, Silfos, Pigmeus e Salamandras e de Outros Espíritos*. Trad. de Ana Paula Cunha, Lisboa, Publicações Apáginastantas, 1986, p. 61-76.
- “Prefácio”, in *O Conde de Gabalis, ou Diálogos sobre Ciências Secretas*. Trad. de Ana Paula Cunha e Maria de Jesus Galvão Matias, Lisboa, Editora Universitária, 1987, p. 9-32.
- “A cidade real e a cidade imaginada : imagens de Lisboa em 1755 em Textos Portugueses e Alemães do Século XVIII”, in *O Imaginário da Cidade*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, ACARTE, 1989, p. 179-207.

- “Prefácio”, in Friedrich de la MOTTE-FOUQUÉ. *Ondina*. Trad. Ana Maria Bernardo, Ponta Delgada, Publicações João de Azevedo, 1989, p. 9-50.
- “Sinto com força que não quero morrer”, in *JL, Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Lisboa, 13.11.1990, p. 30.
- “O mito de “Ondina” em Fouqué e Giraudoux”, in *Os Estudos literários : (entre) Ciência e Hermenêutica*. Actas do I Congresso da Associação Portuguesa de Literatura Comparada. Vol. 1, Lisboa, Associação Portuguesa de Literatura Comparada, 1990, p. 183-190.
- “*Saltimbancos (Contrastes Simultâneos)* de Almada Negreiros: Proposta de leitura”, in *Taira*. Centre de Recherche et d'Études Lusophones et Intertropicales, N° 3, Grenoble, Université Stendhal, 1991, p. 97-107.
- “A passagem de Alfred Döblin por Lisboa”, in *Runa: Revista Portuguesa de Estudos Germanísticos*. N° 17-18, [s.l.] 1992, p. 57-64.
- “Alfred Döblin, *Berlin Alexander Platz*” [Recensão crítica à tradução portuguesa], in *Runa: Revista Portuguesa de Estudos Germanísticos*. N° 17-18, [s.l.] 1992. p. 302.
- “A utopia do novo mundo na trilogia de Alfred Döblin *Amazonas*”, in *Utopia: Mitos e Formas*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, ACARTE, 1993, p. 423-432.
- “Paracelso na visão de Jung”, in *Runa: Revista Portuguesa de Estudos Germanísticos*. N° 19-2, [s.l.], 1993, p. 5-13.
- “Lisbonne vue par Alfred Döblin”, in *Lisbonne, La Littérature et la Ville*. Actes du XVII Colloque International de l'Association Internationale des Critiques Littéraires, [s.l.], 1995, p. 95-99.
- “Motivos narcísicos em E.T.A. Hoffman”, in *Revista Portuguesa de Psicanálise*. N° 14, [s.l.], Maio 1996, p. 39-56.
- “Escrita e sentido: auto-retratos”, in *JL, Jornal de Letras, Artes e Ideias*. N. 704, Lisboa, 08.10.1997, p. 43.
- “Cidades”, in *O Escritor : Revista da Associação Portuguesa de Escritores*. N° 11-12, Lisboa, Dez. 1998, p.146-149.
- “Eça de Queirós”, in *Camões: Revista de Letras e Culturas Lusófonas*. N° 9-10, Lisboa, Abr. 2000, p. 109.
- “Literatura e testemunho. Uma leitura de *O Mundo à Minha Procura* de Ruben A.”, in *Taira*. Centre de Recherche et d'Études Lusophones et Intertropicales, N° 11, Grenoble, Université Stendhal, 2000-2001, p. 159-166.
- “A dedicatória”, in *JL, Jornal de Letras, Artes e Ideias*. N° 807, Lisboa, 05.09.2001, p. 24-25.
- “O leitor”, in *JL, Jornal de Letras, Artes e Ideias*. N° 831, Lisboa, 07.08.2002, p.16-17.
- “Harold Bloom”, in *JL, Jornal de Artes Letras e Ideias*. N° 841, Lisboa, 24.12.2002, p. 9-17.
- “Urbano Tavares Rodrigues, *A Vaga de Calor*”, in *Mealibra*. N°12, Verão de 2003, p. 33-34.
- “Dois livros de Annabela Rita” [Recensão crítica a *Labirinto Sensível* de Annabela Rita e Casimiro de Brito], in *Brotéria*. N°158, Vol. 1, Lisboa, Jan. 2004, p. 81-86.
- “Dada e o Surrealismo”. Programa radiofónico para a RDP, Antena 2, transmitido a 02.09.1982.

ENTREVISTAS

- ALVES, Clara Ferreira. “Não gosto dessa conversa de escrita de mulheres”, in *JL, Jornal de Letras Artes e Ideias*. Nº 34, Lisboa, 08.06.1982, p. 8-9.
- BARBAS, Helena. “O gozo de escrever histórias”, in *Elle*. Nº 89, Fev. 1996, p. 68-71.
- CARITA, Alexandra. “Dar voz a quem não a tem”, in *A Capital*. Lisboa, 29.03.1997, p. 29.
- CAUTELA, Afonso. “*O Cavallo de Sol: Do trote ao galope*”, in *A Capital*. Lisboa, 22.11.1989, p. 30.
- FERNANDES, Elena. “Teolinda Gersão: A Memória do Tempo”, in *JL, Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Lisboa, 03.07.1996, p. 17 [s/ *A Casa da Cabeça de Cavallo*].
- HORTA, Maria Teresa. “*A Árvore das Palavras*”, in *Revista LER*. Nº 40, Outono/Inverno 1997-1998, p. 36-37.
- _____. “Entrevista com Teolinda Gersão: Falar da morte em tom de comédia”, in *Diário de Notícias*. 13.01.1996, p. 35 [s/ *A Casa da Cabeça do Cavallo*].
- _____. “Teolinda Gersão : *Os Teclados* : Escrever com os dedos todos”, in *Diário de Notícias*. 10.6.1999, p. 40.
- LEME, Carlos Câmara. “Teolinda Gersão: Sobre os (seus) anjos”, in *Público-Y*. Lisboa, 20.06.2003, p. 25.
- LEVÉCOT, Agnès. “Entrevista a Teolinda Gersão (concedida a Agnès Levécot) a 20 de Julho de 2006, Lisboa”, in *Profondeur du temps : Un certain regard sur le roman portugais du dernier quart du XXe siècle*. Thèse de Doctorat. Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 2007, p. LXXV-LXXXVI.
- LUIS, Sara Belo. “Passagem para Lourenço Marques”, in *Visão*. Lisboa, 07.08.2003, p. 110-111 [s/ *A Árvore das Palavras*].
- MARQUES, Carlos Vaz. “Teolinda Gersão no Ciclo do Cavallo”, in *JL, Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Lisboa, 28.11.1989, p. 16-17.
- PEDROSA, Inês. “Teolinda Gersão: “Interessa-me captar o inconsciente em relâmpagos”, in *JL, Jornal de Letras Artes e Ideias*. Nº103, Lisboa, 26.06.1984, p. 4.
- SILVA, Maria Augusta. “O Romance é uma sinfonia”, in *Diário de Notícias*. 18.2.2001, p. 17.
- SILVA, Rodrigues da. “Quem conta um conto”, in *JL, Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Lisboa, 02.10.2002, p. 10.
- VITÓRIA, Ana. “Não escrevo para os prémios”, in *Jornal de Notícias*. Porto, 08.01.2002, p. 30.

Sobre Teolinda Gersão

MONOGRAFIAS

- Teolinda Gersão: Retratos Provisórios*. Antologia crítica de Annabela Rita e Maria de Fátima Marinho e Antologia Pessoal de Teolinda Gersão, Lisboa, Roma Editora, 2006, p. 9-118.
- ALIBONI, Cristiana. *Teolinda Gersão: O Silêncio: Introduzione e Traduzione*. [Dissertação de Mestrado] Universidade de Pisa, 2002.
- ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. *Writing From the Place of the O(o)ther: The Poetic Discourse of Transgression in the Works of Virginia Woolf, Clarice Lispector and Teolinda Gersão*. [Tese de Doutorado] University of North Caroline, 1994.
- BIROLI, Adriana de Freitas Cruvinel. *Os Riscos e Rabiscos d' "A Casa da Cabeça do Cavalo"*. Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, 2004.
- BRITES, Emilie. *Da Tradução à Descoberta da Imagem da Mulher em "Os Anjos" de Teolinda Gersão*. Dissertação de Licenciatura, Universidade de Poitiers, 2002.
- CARVALHO, Jorge Vaz de. *Jogos na Casa da Ficção: O Sentido da Existência na Narrativa de Teolinda Gersão*. Dissertação de Mestrado, Universidade Nova de Lisboa, 1999.
- DIAS, Maria Heloísa Martins. *O Pacto Primordial entre Mulher e Escrita na Obra Ficcional de Teolinda Gersão*. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, 1992.
- DUARTE, Olga Maria Carvalho. *Teolinda Gersão: A Escrita do Silêncio*. Dissertação de Mestrado, Universidade do Minho, 2005.
- FRIED, Klaus-Peter. *Die Frau-Mann Beziehung im Roman "O Silêncio" von Teolinda Gersão*. Dissertação de Mestrado, Universidade de Mainz, 1985.
- GOUVEIA, Sandra Luísa Teixeira de Jesus. *Teolinda Gersão sob o Signo do Cavalo*. Dissertação de Mestrado, Universidade Católica Braga/Funchal, 2001.
- HORTA, Maria de Lourdes Ferrari. *Uma Mulher Portuguesa, Com Certeza: "Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo" de Teolinda Gersão*. Dissertação de Mestrado, Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2000.
- JASTRZĘBSKA, Agnieszka. *Uma Mulher Água, Vento, Folha: Em Busca da Identidade Feminina n' "Os Guarda-Chuvas Cintilantes" e n' "O Silêncio"*. Dissertação de Mestrado, Universidade de Varsóvia, 2002.
- JUNQUEIRA, Cármen Miriam Maciel. *Teolinda Gersão: "Histórias de Ver e Andar"*. Dissertação de Mestrado, Belo Horizonte, 2005.
- ORIONE, Eduíno. *Tradição e Ruptura em "Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo" de Teolinda Gersão*. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, 1996.

- RODRIGUES, Júlia Maria de Oliveira Pinto Gomes. *Memória, Duplicidade e Imagens em “Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo” de Teolinda Gersão*. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2008.
- RODRIGUES, Maria José. *O Jogo Narrativo de “A Casa da Cabeça de Cavalo” de Teolinda Gersão*. Dissertação de Mestrado, Universidade de Lisboa, 2001.
- ROSSIGNOLI, Margaret Maria Altífice. *Na Fruição do Corpo a Descoberta da Identidade: Uma Análise de “O Cavalo de Sol” de Teolinda Gersão*. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, 2001.
- SIMÕES, Marta de Sousa. *A Interrupção Narrativa em Teolinda Gersão: O Caso de “Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo”*. Dissertação de Mestrado, Universidade Católica Portuguesa, Viseu, 2005.
- SOUSA, Inês Alves de. *Teolinda Gersão: O Processo de uma Escrita*. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1988.
- TAVARES, Maria Teresa Peixoto Braga de Almeida. “A Casa da Cabeça de Cavalo” de *Teolinda Gersão: Escrever histórias, reescrever a História, como forma de estar na História*. Dissertação de Mestrado, Universidade do Porto, 2000.
- TEIXEIRA, Marisa Luciana Gomes Alves. *A Construção da Figura do Ditador na Literatura Portuguesa: (O Caso de Mário Cláudio, José Saramago e Teolinda Gersão)*. Dissertação de Mestrado, Universidade Católica Portuguesa, Viseu, 2005.
- ZAMBONIM, Maria Teresa Martinho. *O Silêncio em Teolinda Gersão: Análise do Motivo em “O Silêncio” e “Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo”*. Tese de Doutoramento, Universidade de São Paulo, 1997.

ARTIGOS¹⁰⁹⁵

- ALVES, Clara Ferreira. “Os Guarda-Chuvas Cintilantes”, in *Expresso - Revista*. Lisboa 02.06.84, p. 6.
- ALVES, Maria Theresa Abelha Alves. “A Casa da Cabeça de Cavalo: A morte como lucidez”, in *Scripta*. Nº12, Vol. 6, Belo Horizonte, 1º sem. 2003, p. 266-281.
- AMARAL, Fernando Pinto do. “O Silêncio de Teolinda Gersão”, in *100 Livros Portugueses do Século XX: Uma Seleção de Obras Literárias / 100 Portuguese Books of the 20th Century: A Selection of Literary Works*. Lisboa, Instituto Camões, 2002, p. 168-169.
- ARÊAS, Vilma. “Em torno de Teolinda Gersão e Clarice Lispector”, in *Cleonice Clara e sua Geração*. Rio de Janeiro Editora, UFRJ, 1955, p. 664-670.
- BARBAS, Helena. “Ironias Biográficas”, in *Expresso*. Lisboa, 22.05.1999, p. 31 [s/ Os Teclados].

¹⁰⁹⁵ A presente bibliografia refere apenas os documentos aos quais tivemos acesso, tendo assim sido suprimida um vasto conjunto de referências publicadas no estrangeiro, nomeadamente na Alemanha e no Brasil. Uma bibliografia mais exaustiva pode ser consultada na obra *Teolinda Gersão: Retratos Provisórios*. Antologia crítica de Annabela Rita e Maria de Fátima Marinho e Antologia Pessoal de Teolinda Gersão, Lisboa, Roma Editora, 2006, p. 279-301, também disponível, no site internet da Autora <http://www.teolinda-gersao.com/bibliodaobra.html>, a 18.11.2009.

- BERRINI, Beatriz. “Carta para Teolinda: A propósito de *Os Guarda-Chuvas Cintilantes*”, in *JL, Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Nº 103, 1984, p. 4-5.
- BESSE, Maria Graciete. “*A Árvore das Palavras* de Teolinda Gersão”, in *Revista Colóquio/Letras*. n.º 155/156, Jan. 2000, p. 421-422. [Este artigo foi também publicado in *Percursos no Feminino*. Lisboa, Ulmeiro, 2001, p. 145-150.]
- BRITO, Casimiro de. “*Os Guarda-Chuvas Cintilantes* de Teolinda Gersão”, in *Revista Colóquio/Letras*. Nº 89, Lisboa, Jan. 1986, p. 93-95.
- BUESCU, Helena. “Corpo, invisibilidade e divisão: Metáforas da identidade em Teolinda Gersão e Bernardo Carvalho”, in *Cadernos de Literatura Comparada*. Nº 3-4: *Corpo e identidades*, Dez. 2001, p. 25-41.
- CALEIRO, Maria da Conceição. “Teolinda Gersão - *O Mensageiro e Outras Histórias com Anjos*”, in *Revista Ler*. Nº 61, Inverno 2003/04, p. 125-128.
- CARVALHO, Jorge Vaz de. “Um encontro através das palavras”, in *Mea Libra*. Nº 10, Jul. 2002, p. 40-50.
- CARVALHO, Mário Vieira de. “A música e a escuta em *Os Teclados*, de Teolinda Gersão”, in *Saberes no Tempo: Homenagem a Maria Henriqueta Costa Campos*. Lisboa, Edições Colibri, 2001, p. 599-605.
- COELHO, Eduardo Prado. “A Seda do Lenço”, in *A Mecânica dos Fluidos*. Lisboa, Imprensa Nacional, 1984, p. 91-100 [s/ *O Silêncio*].
- _____. “Teolinda Gersão: Os Degraus da Morte”, in *Público*. 15.06.1996, p.12 [s/ *A Casa da Cabeça de Cavallo*. Este artigo também foi publicado in *O Cálculo das Sombras*, Asa, Porto, 1997, p. 292-296.].
- _____. “Se é Bom Observador”, in *Público - Leituras*, 29.04.2000, p. 8. [s/ *Os Anjos*. Este artigo também foi publicado in *A Escala do Olhar*. Texto Editora, 2003, p. 52-54.]
- CONRADO, Júlio. “*Os Teclados* de Teolinda Gersão” [Recensão crítica], in *Revista Colóquio/Letras*. Nº 159-160, Jan. 2002, p. 467-468.
- COSTA, Linda Santos. “Ser as coisas era fácil”, in *Público-Leituras*. 22.03.97, p. 8 [s/ *A Árvore das Palavras*].
- CRUZ, Liberto. “Capacidade de trabalho e melhoria qualitativa”, in *JL, Jornal de Letras Artes e Ideias*. Lisboa, 28.11.1989, p. 18. [s/ *O Cavallo de Sol*]
- _____. “A propósito de *Os Anjos*”, in *O Primeiro de Janeiro*. Porto, 02.08.2000, p. 20.
- DÉCIO, João. “*O Silêncio e Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo* de Teolinda Gersão”, in Carlos Alberto Iannone e Jorge Cury (Org.). *Novos Ensaios de Literatura Portuguesa*. Araraquara, Universidade Estadual Paulista, 1986, p.130-138.
- DIAS, Joaquim Cardoso. “Teolinda Gersão: A voz do silêncio”, in *Ensino Magazine*. Nº 14, Abr. 1999, p. 1; 14-15.
- DIAS, Maria Heloísa Martins. “À escuta de uma nova linguagem”, in *O Escritor*. Nº 13-14, Lisboa, Dez. 2000, p. 244-248 [s/ *Os Teclados*].
- _____. “A presença de elementos míticos na narrativa de Teolinda Gersão”, in *Notandum* IV. Murcia, 2001. Disponível em http://www.teolinda-gersao.com/art_dias_maria_heloisa.htm, a 17.11.2009.
- _____. “O poder, a palavra, a mulher na escrita de Teolinda Gersão”, in *Anais*. Assis, 1994, p. 190-196.
- _____. “Teolinda Gersão: Uma voz expressiva da ficção portuguesa contemporânea”, in *Letras & Letras*. Nº 60, Lisboa, 04.12.1991, p. 16.

- DIOGO, Ana Teresa. “*A Casa da Cabeça de Cavalo de Teolinda Gersão*”, in *Revista Colóquio/Letras*. Nº 147-148, Janeiro 1998, p. 351-352.
- _____. “*O Cavalo de Sol de Teolinda Gersão*”, in *Revista Colóquio de Letras*. Nº 121-122, Lisboa, Julho, 1991, p. 258-259.
- DUMAS, Catherine. “*Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo de Teolinda Gersão*”, in *Revista Colóquio/Letras*. Nº 73, Lisboa, Maio 1983, p. 78-80.
- FERREIRA, Vergílio. *Conta-Corrente*. Vol. 2, Lisboa, Bertrand, 1979, p. 263 [s/ *O Silêncio*].
- GOMES, Álvaro Cardoso. “Teolinda Gersão”, in *A Voz Itinerante: Ensaio sobre o Romance Português Contemporâneo*. São Paulo, Edusp, 1993, p.73-82; 107-109 [Entrevista, p. 159-167].
- HORTA, Maria Teresa. “*O Cavalo de Sol de Teolinda Gersão: O regresso de uma escritora*”, in *O Diário*. 04.01.1990, p. 17.
- _____. “*O Silêncio de Teolinda Gersão*”, in *Revista Mulheres*. Nº40, Lisboa, 1981, p. 76.
- JASTRZĘBSKA, Agnieszka. “*Os Guarda-Chuvas Cintilantes de Teolinda Gersão: Um curioso jogo entre a vida e a escrita*”, in *Mealibra*. Nº 12, Verão 2003, p. 35-44.
- JÚDICE, Nuno. “Romance: os elementos na paisagem”, in *Expresso-Revista*. Lisboa, 10.07.1982, p. 28.
- LEPECKI, Maria Lúcia. “Um amor impossível contado em romance”, in *Diário de Notícias - Caderno 2*. 22.04.1990, p. 8 [s/ *O Cavalo de Sol*].
- LIMA, Isabel Pires de. “Ainda há contos de fadas? O Caso de *Os Anjos de Teolinda Gersão*”, disponível em http://www.teolinda-gersao.com/art_limaisabelpires.htm, a 19.11.2009.
- LOURO, Maria Regina. “A Surpresa no Feminino”, in *Expresso-Revista*. Lisboa, 05.02.1983, p. 26-27.
- LUCAS, Fábio. “Os Sons que Organizam Mundos Externos e Interiores”, disponível em http://www.teolinda-gersao.com/art_lucasfabio.htm, a 19.11.2009.
- MACHADO, Álvaro Manuel. “Leituras e sobrevivências intertextuais : Clarice Lispector em Teolinda Gersão”, in *A Abertura das Palavras, Ensaio de literatura Portuguesa*. Lisboa, Editorial Presença, 2007, p. 150-157.
- MAGALHÃES, Isabel Allegro de. “A Violência nas Palavras”, in *JL, Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Lisboa, 01.05.1990, p. 16-17.
- _____. “GERSÃO, Teolinda”, in Álvaro Manuel Machado (Org.). *Dicionário de Literatura Portuguesa*. Lisboa, Editorial Presença, 1996, p. 220 e 222.
- _____. “Sob o signo do gato e do cavalo : Narrativas de Teolinda Gersão”, in *Capelas Imperfeitas*. Pref. de Eduardo Prado Coelho. Lisboa, Livros Horizonte, 2002, p. 69-81.
- _____. “Teolinda Gersão : O tempo de *O Silêncio*. O tempo de *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*”, in *O Tempo das Mulheres : A Dimensão Temporal na Escrita Feminina Contemporânea*. Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1987, p. 387-460.
- _____. “Universos de permanência e de utopia na ficção portuguesa contemporânea. Dois exemplos”, in *Vértice*. Nº 6, IIª série, Lisboa, Set. 1988, p.17-23. [Publicado posteriormente com algumas alterações in *O Sexo dos Textos*. Lisboa, Caminho, 1995, p. 67-80].
- MALHEIRO, Maria Helena. “Paisagem: Espelho do Mundo”, in *JL, Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Nº45, 09.11.1982, p. 26.

- MARINHO, Maria de Fátima. “Teolinda Gersão. *A Casa da Cabeça de Cavalo*”, in *O Romance Histórico em Portugal*. Porto, Campo das Letras, 1999, p. 291-292.
- _____. “Teolinda Gersão: Uma escrita cintilante”, in *Teolinda Gersão: Retratos Provisórios*. Antologia crítica de Annabela Rita e Maria de Fátima Marinho e Antologia Pessoal de Teolinda Gersão, Lisboa, Roma Editora, 2006, p. 119-180.
- MARQUES, Ângela Maria Salgueiro. “Os tons do silêncio em *Os Teclados* de Teolinda Gersão”, in *Quadrant, Revue du Centre de Recherche en Littérature de Langue Portugaise*. Nº 18, Université Paul Valéry, Montpellier III, 2001, p. 133-145.
- MARTINHO, Fernando J. B.. “Teolinda Gersão : contadora de histórias”, in *JL, Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Nº 661, Lisboa, 14.02.96, p. 22-23 [s/ *A Casa da Cabeça do Cavalo*. Este artigo também foi publicado in Jorge Fernandes da Silveira (Org.). *Escrever a Casa Portuguesa*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 1999, p. 213-217.].
- MARTINS, Adriana Alves de Paula. “A literatura portuguesa contemporânea enquanto descoberta da memória da nação”, in *Actas do Congresso Os Descobrimentos Portugueses nas Rotas da Memória*. Viseu, Universidade Católica, 1999. [Este artigo também foi publicado in *Mealibra*. Nº 10, Jul. 2002, p. 31-39.]
- MARTINS, Celina. “Amours clandestines : “Le dernier amour du prince Genghi” de Marguerite Yourcenar et *Os Anjos* de Teolinda Gersão”, in *Sigila*. Nº 17, Paris, Gris-France, 2006, p. 173-180.
- MATIAS, Maria de Jesus Galvão. “*Os Guarda-Chuvas Cintilantes* de Teolinda Gersão”, in *Revista Boca do Inferno*. Nº 5, Maio 2000, p. 208-228.
- MEDINA, Cremilda de Araújo. “Teolinda Gersão”, in *Viagem à Literatura Portuguesa Contemporânea*. Rio de Janeiro, Nórdica, 1983, p. 451-456.
- MENDES, Maria dos Prazeres. “A visualidade como proposta de leitura da obra de Teolinda Gersão: *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*”. Disponível em http://www.teolinda-gersao.com/art_mendesmariadosprasere.htm, a 18.11.2009.
- _____. “A metaleitura da voz narrativa feminina : Clarice Lispector e Teolinda Gersão”, in *Via Atlântica, Revista de Literatura Comparada*. Nº 1, São Paulo, Edusp, Mar. 1997, p. 100-107 Disponível em http://www.fflch.usp.br/dlcv/posgraduacao/ecl/pdf/via01/via01_09.pdf, a 21.11.2009
- MEXIA, Pedro. “O preço da independência”, in *Público-Ípsilon*. Lisboa, 29.08.2008, p. 36 [s/ *A Árvore das Palavras*]
- MORÃO, Paula. “O Brando mover d’*O Silêncio*”, in *Expresso-Revista*. Lisboa, 05.09.1981, p. 26. [Este artigo também foi publicado in *Viagens na Terra das Palavras. Ensaios sobre Literatura*. Lisboa, Cosmos, 1993, p. 109-111.]
- MOSER, Gerald. “Portuguese (Book Review). Teolinda Gersão: *O Silêncio*”, in *World Literature Today*. Nº 57, 2, Spring 1983, p. 264.
- NELSON, José Emílio. “Inalcançável real”, in *Jornal de Notícias*. Porto, 10.04.2000, p. 38 [s/ *Os Anjos*].
- NÓBREGA, Isabel da. “Do não reconhecimento de sujeitos e predicados”, in *Diário de Notícias*. Lisboa, 14.01.1990, p. 10.
- OLIVEIRA, Cristina Cordeiro. “Teolinda Gersão. *O Silêncio*”, in *Revista Colóquio/Letras*. Nº 65, Jan. 1982, p. 81-83.
- OLIVEIRA, Maria Lúcia Wiltshire. “Subjectividades femininas em Teolinda Gersão e Inês

- Pedrosa”, in *Abril: Revista do Núcleo Estudos de Literaturas Portuguesa e Africanas da UFF*. Vol. 1, nº 1, Universidade Federal Fulminense, Ago. 2008, p. 26-33.
- ORNELAS, José. “Subversão da topografia cultural do patriarcado em *O Cavalo de Sol* de Teolinda Gersão”, in *Discursos: Estudos de Língua e Cultura Portuguesa*. Nº 5, Out. 1993, p. 115-137.
- OWEN, Hilary. “La vie en rose: Post-scriptum a um império assombrado (Sobre *A Árvore das Palavras*, de Teolinda Gersão)”, in Margarida Calafate Ribeiro e Ana Paula Ferreira (Org.). *Fantasmas e Fantasias Imperiais no Imaginário Português Contemporâneo*. Campo das Letras, Porto, 2003, p. 165-178.
- _____. “Through the Looking-Glass of History in Teolinda Gersão’s *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*”, in *Portuguese Women’s Writing 1972 to 1986: Reincarnations of a Revolution*. New York, The Edwin Mellen Press, 2000, p. 25-39. [Tradução portuguesa de Maria Madalena Gonçalves, sob o título, “Do outro lado do espelho da História em *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*”, publicada in *Mealibra*. Nº10, Jul. 2002, p. 26-30].
- PAULINO-NETO, Brigitte. “*Os Anjos* à traduire de toute urgence”, in *Alors*. Nº 1, Dec. 2001. Disponível no site internet da Autora <http://www.teolindagersao.com/bibliodaobra.html>, a 18.11.2009.
- PEDROSA, Inês. “Continuar a ler dentro do túnel”, in *Expresso-Revista*. Lisboa, 28.9.2002, p. 20. [s/ *Histórias de Ver e Andar*].
- PINTO, Eduardo Bettencourt. “Dez perguntas a Teolinda Gersão”, in *Seixo Review* [revista on line]. Disponível em http://www3.telus.net/eduardo-b-pinto/teolindagersao_entrevista.htm, a 29.12.2009.
- PITERI, Sónia Helena Raymundo. “A fragmentação discursiva como reflexo da tradição subvertida pela paisagem da janela”, in *Mealibra*. Nº 15, Inverno 2004, p. 49-57.
- RECTOR, Mónica. “O silêncio eloquente de Teolinda Gersão” in *Mulher: Objecto e Sujeito da Literatura Portuguesa*. Porto, Universidade Fernando Pessoa, 1999, p. 236-241.
- REIS, Carlos. “Andar e ver, viver e contar”, in *JL, Jornal de Letras de Artes e Ideias*. Lisboa, 19.03.2003, p. 22-23 [s/ *Histórias de Ver e Andar*].
- _____. “Inscrição ficcional de África”, in *JL, Jornal de Letras de Artes e Ideias*. Nº 693, Lisboa, 07.05.1997, p. 22-23 [s/ *A Árvore das Palavras*].
- RITA, Annabela. “De Casas...”, in *Sol XXI: Revista Literária*. Nº 27, Dez. 1998, p. 100-103.
- _____. “Na Casa de Teolinda”, in *Vária Escrita, Caderno de Estudos Arquivísticos, Históricos e Documentais*. Nº5, Sintra, 1998, p. 201-212 [s/ *A Casa da Cabeça do Cavalo*].
- _____. “Teolinda Gersão: a palavra encenada”, in *Teolinda Gersão: Retratos Provisórios*. Antologia crítica de Annabela Rita e Maria de Fátima Marinho e Antologia Pessoal de Teolinda Gersão, Lisboa, Roma Editora, 2006, p. 9-118. [Este artigo também foi publicado in *Emergências Estéticas*. Lisboa, Roma Editora, 2006, p. 123-213.]
- _____. “Teolinda Gersão: *Os Teclados*”, in *No Fundo dos Espelhos: Incursões na Cena Literária*. Lisboa, Edições Caixotim, 2003, p. 187-194.
- ROCHA, Rui. “Em África como num poço”, in *Expresso-Cartaz*. Lisboa, 15.03.1997, p. 20-21 [s/ *A Árvore das Palavras*].

- RODRIGUES, Inara de Oliveira. “O espaço comunicável em *A Árvore das Palavras*”, in *Letras de Hoje*. Porto Alegre, Vol. 41, nº 3, set. 2006, p. 57-66. Disponível em <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/615/446>, a 29.12.2009.
- SADLIER, Darlene. “The language of silence in Teolinda Gersão’s *O Silêncio*”, in *The Question of How: Women Writers and New Portuguese Literature*. New York, Westport, Connecticut, London, Greenwood Press, 1989, p. 93-112.
- SANTOS, Jane Rodrigues. “Contos portugueses nos tecidos do contemporâneo”. [Texto apresentado no XI Congresso Internacional da ABRALIC : “Tessituras, Interações, Convergências”, 13 a 17 de Julho de 2008, USP, São Paulo] Disponível em www.abralic.org.br/cong2008/.../pdf/.../JANE_SANTOS.pdf, a 29.12.2009.
- SANTOS, Maria Nazaré Gomes dos. “A Poética ambivalente de *A Casa da Cabeça do Cavalo*: tão longe/tão perto do “Coração selvagem” da escrita”, in Petar Petrov (Org.). *O Romance Português Pós-25 de Abril: O Grande Prémio de Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores (1982-2002)*. Lisboa, Roma Editora, 2005, p. 209-224.
- SANTOS, Paulo Alexandre. “*A Casa da Cabeça do Cavalo*”, in *Quadrant*. Nº 13, Montpellier, 1996, p. 263-265.
- SEIXO, Maria Alzira. “*Os Guardas-Chuvas Cintilantes* de Teolinda Gersão”, in *A Palavra do Romance: Ensaaios de Genealogia e Análise*. Lisboa, Livros Horizonte, 1986, p. 237-241.
- _____. “Teolinda Gersão : Jogos nostálgicos do tempo e do lugar”, in *JL, Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Lisboa, 17.07.1996, p. 22-23. [s/ *A Casa da Cabeça do Cavalo*. Este artigo também foi publicado in *Outros Erros: Ensaaios de Literatura*. Porto, Asa, 2001, p. 308-311.]
- SILVA, Rodrigues da. “África, adeus”, in *JL, Jornal de Letras Artes e Ideias*. Lisboa, 26.03.97, p. 25 [s/ *A Árvore das Palavras*].
- _____. “Um anjo no trapézio ” in *JL, Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Lisboa, 02.06.99, p. 25 [s/ *Os Teclados*].
- TAVARES, Teresa. “«Um mundo que se quebra enquanto falo»: Representações do espaço social e sexual na ficção narrativa de escritoras contemporâneas”, in Maria Irene Ramalho e António Sousa Ribeiro (Org.). *Entre Ser e Estar: Raízes, Percursos e Discursos da Identidade*. Vol. VIII, Parte II, Cap. 9, Porto, Afrontamento, 2002, p. 349-381.
- TEIXEIRA, Ramiro “*Os Guarda-Chuvas Cintilantes*: A passagem para o outro lado”, in *Jornal de Notícias*, 18.12.1984, p. 9.
- _____. “Teolinda Gersão: corpo-memória-linguagem”, in *Jornal de Notícias*. Porto, 21.08.1984, p. 4.
- VIEIRA, Vergílio Alberto. “O poder da literatura”, in *Jornal de Notícias*. Porto, 04.04.1997, p. 40 [s/ *A Árvore das Palavras*].

APÊNDICE BIBLIOGRÁFICO

Traduções em francês de obras de Teolinda Gersão

O Cavalo de Sol

Le Cheval de soleil. Trad. de Geneviève Leibrich, Paris, Flammarion, 1992.

Os Anjos

Les anges. Trad. de Elisabeth Monteiro Rodrigues, Paris, Autrement, 2003.

A Casa da Cabeça de Cavalo (Extracto do romance)

“La maison à la tête de cheval ” (extrait du roman *A Casa da Cabeça de Cavalo*, 1995), in *Siècle 21*. Traduit par Marie-Hélène Piwnik, N°6, 2005, p. 34-36.

Bibliografia Geral

- A History of Feminist Literary Criticism*. Edited by Gill Plain and Susan Sellers, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.
- Abecédaire de Jacques Derrida*. Sous la Direction de Manola Antonioli, Mons, Les Éditions Sils Maria, 2006.
- Architecture, littérature et espaces*. Préface de Philippe Hamon, textes réunies par Pierre Hyppolite, Presses Universitaires de Limoges, 2006.
- Bíblia Sagrada: Contendo o Velho e o Novo Testamento*. Trad. João Ferreira de Almeida, Lisboa, Depósito das Escrituras Sagradas, 1968.
- Ce que peut la littérature*. Sous la direction de Alain Finkielkraut, Paris, Gallimard, 2006.
- Cinq propositions pour une théorie du paysage*. Sous la direction d'Augustin Berque, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 1994.
- Dans les miroirs de l'écriture : la réflexivité chez les femmes écrivains d'Ancien Régime*. Textes réunis et présentés par Jean Philippe Beaulieu et Diane Desrosiers-Bonin, Publications du Département d'Études Françaises de l'Université de Montreal, 1998.
- Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea da Academia das Ciências de Lisboa*. II Vol., Lisboa, Academia das Ciências de Lisboa e Editorial Verbo, 2001.
- Dicionário de Estética*. Direcção de Gianni Carchia e Paolo D'Angelo, Lisboa, Edições 70, 2003.
- Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. VI Vol., Lisboa, Círculo de Leitores, 2002.
- Dictionnaire d'analyse du discours*. Sous la direction de Patrick Cheradeau et Dominique Maingueneau, Paris, Éditions du Seuil, 2002.
- Dictionnaire de la sagesse orientale : bouddhisme - hindouisme - taoïsme - zen*. Traduit de l'allemand par Monique Thiollet, Paris, Éditions Robert Laffont, 1989.
- Dictionnaire de psychanalyse*. Préface de Philippe Sollers. Paris, Albin Michel, 2001.
- Dire l'espace familier : esquisse d'un imaginaire de la maison à travers ses formulations lexicales, littéraires et plastiques*. Sous la direction de Marie Luce Honeste-Fliti, Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'expression contemporaine, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2000.
- Du Féminin*. Textes réunis par Mireille Calle. Coll. Trait d'union, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble; Sainte-Foy (Québec), Les Éditions Le Griffon d'argile, 1992.
- Écrire la danse*. Sous la direction d'Alain Montadon, Centres de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 1999.
- Espaces en représentation*. Sous la direction de Bruno Duborgel, Centre interdisciplinaire d'études et de recherche sur l'expression contemporaine, CIEREC, Université de Saint-Étienne, 1982.

- Espaces romanesques*. Etudes réunies par Michel Crouzet. Presses Universitaires de France, Université de Picardie, 1982.
- Feminist Epistemologies*. Edited by Linda Alcoff & Elisabeth Potter. New York and London, Routledge, 1993.
- Feminist Knowledge Critique and Construct*. Edited by Sneja Gunew, London and New York, Routledge, 1992.
- Figures féminines et roman*. Études réunies par Jean Bessière, Paris, P.U.F., 1982.
- Gender, Body, Knowledge*. Edited by Alison Jaggar & Susan R., New Brunswick and London, Rutgers University Press, 1989.
- La Théorie du paysage en France (1974-1994)*. Sous la direction d'Alain Roger. Seyssel, Éditions Champ Vallon, 1995.
- Le Dictionnaire du littéraire*. Publié sous la direction de Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala. Paris, P.U.F., 2002.
- Le Langage des femmes: Les Cahiers du Griff*. Coll. Complexe Poche, Bruxelles, Éditions Complexe, 1992.
- Le Moi & ses Espaces : Quelques Repères Identitaire dans la Littérature Française Contemporaine*. Études publiés sous la direction de David Gascoigne, Centre de Recherche « Textes/Histoire/Langages », Presses Universitaires de Caen, 1997.
- Le Moi et l'espace : autobiographie et autofiction dans le littératures d'Espagne et d'Amérique Latine*. Actes du Colloque International des 26, 27 et 28 septembre 2002. Sous la Direction de Jacques Soubeyroux, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2003.
- Le Paysage et la question du sublime*. [s. l.] Réunion des Musées Nationaux, 1997.
- Les Cahiers de Fontenay*. N° 11-12: "La Sorcellerie", Fontenay-aux-Roses, ENS, sep. 1978.
- Les Enjeux du paysage*. Sous la direction de Michel Collot, Bruxelles, Éditions Ousia, 1997.
- Lire le paysage, lire les paysages : acte du colloque des 24 et 25 novembre 1983*. Travaux XLII, Centre Interdisciplinaire d'Etude et de Recherches sur l'Expression Contemporaine, Université de Saint-Etienne, 1983.
- Littérature et espaces*. Sous la direction de Juliette Vion-Dury, Jean-Marie Grassin, Bertrand Westphal, ouverture de Daniel-Henri Pageaux, actes du XXXe Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée, Limoges, 20-22 septembre 2001, Presses Universitaires de Limoges, 2003.
- Littérature, modernité, réflexivité*. Conférences du Séminaire de Littérature Comparée de l'Université de la Sorbone Nouvelle, sous la Direction de Jean Bessière et Manfred Schmeling, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2002.
- Marges et confins : actes du colloque international organisé par le Centre de recherches "Espaces-écritures" à l'Université de Paris X-Nanterre les 26 et 27 juin 2003*. Nanterre, Université Paris X – Nanterre, 2004.
- Méthodes du texte : introduction aux études littéraires*. Sous la direction de Maurice Delcroix, Ferdinand Hallyn. Paris, Éditions Duculot, 1987.
- Modernité, fiction et déconstruction*. Textes réunis par Jean Bessière, Paris, Lettres Modernes, 1994.

- Mort du paysage ? Philosophie et esthétique du paysage?* Sous la direction de François Dagognet, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 1982.
- New French Feminisms.* Elaine Marks & Isabelle Courtivron (Org.), New York, Schocken Books, 1981.
- Paysage et ornement.* Textes réunis par Didier Laroque et Baldine Saint-Girons, [s. l.] Éditions Verdier, 2005.
- Paysage, état des lieux.* Sous la direction de Françoise Chenet, Michel Collot et Baldine Saint-Girons. Bruxelles, Éditions Ousia, 2001.
- Poétique de la maison : la chambre romanesque, le festin théâtral, le jardin littéraire.* Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2005.
- Questions de mythocritique : dictionnaire.* Sous la direction de Danièle Chauvin, André Siganos et Philippe Walter, Paris, Éditions Imago, 2005.
- Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism.* Edited by Jane P. Tompkins, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1980.
- Référence et autoréférence dans le roman espagnol contemporain.* Actes du Colloque Internationale de Talence Novembre 1992, textes réunis par Geneviève Champeau, Bordeaux, Maison des Pays Ibériques, 1994.
- Réflexions sur l'autoréflexivité balzacienne.* Textes réunis et présentés par Andrew Olivier et Stéphane Vachon, Toronto, Centre d'Études du XIXe siècle Joseph Sablé, 2002.
- Revue française de psychanalyse : filiations féminines.* Tome LVIII, Paris, Jan.-Mar. 1994.
- Sorcières : Les femmes vivent.* n.º1, Paris, Albatros, 1976.
- The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory.* Ed. Elaine Showalter, New York, Pantheon Books, 1985.
- Women, Knowledge, and Reality: Explorations in Feminist Philosophy.* Org. Ann Garry & Marilyn Pearsall, Boston, Unwin Hyman, 1989.
- ADAM, Jean-Michel. *Le Récit.* Coll "Que sais-je ?", Paris, P.U.F., 1987.
- ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia.* Vasco Graça Moura (trad.), Lisboa, Bertrand Editora, 1997.
- AMARAL, Ana Luísa & Ana Gabriela MACEDO (orgs.). *Dicionário da Crítica Feminista.* Porto, Edições Afrontamento, 2005.
- ANDERSON, Bonnie & Judith ZINSSER. *Historia de las Mujeres: Una Historia Propria.* 2 Volumes. Barcelona, Ediciones Crítica, 1991.
- ANTUNES, António Lobo. *Os Cus de Judas.* Lisboa, Vega, 1979.
- APULÉE. *L'Ane d'or ou les métamorphoses.* Préface de Jean-Louis Bory, traduction et notes de Pierre Grimal, Paris, Éditions Gallimard, 1975.
- ARISTOTE. *La Poétique.* Texte grec, trad., notes Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, pref. Tzvetan Todorov, Paris, Seuil, 1980.
- ARMEL, Alette. *Marguerite Duras et l'autobiographie.* Paris, Le Castor Astral, 1990.
- ARONSSON, Mattias. *La Thématique de l'eau dans l'oeuvre de Marguerite Duras.* Göteborgs Universitet, 2008.

- ÁVILA, Santa Teresa de. *Obras de Santa Teresa de Jesus*. Edición y notas del P. Silvério de Santa Teresa, tercera edición, Burgos, Tipografía de “El Monte Carmelo”, MCMXXXIX, p. 492.
- _____. *Seta de Fogo*. Tradução, prólogo e notas de José Bento. Lisboa, Assírio e Alvim, 1989.
- BACHELARD, Gaston. *La Poétique de l'espace*. “Quadrige”, Paris, PUF, 1989.
- _____. *L'Eau et les rêves : Essai sur l'imagination de la matière*. Paris, José Corti, 1970.
- _____. *L'Intuition de l'Instant*. Col. Biblio, Paris, Le Livre de Poche, 1992.
- _____. *La Poétique de la rêverie*. 6^{ème} éd., Paris, Presses Universitaires de France, 2005.
- BAJOMÉE, Danielle. *Duras ou la douleur*. Paris, Éditions Universitaires, 1989.
- BAKHTINE, Mikhail. *Esthétique de la création verbale*. Paris, Gallimard, 1984.
- _____. *Esthétique et théorie du roman*. Paris, Gallimard, 1996.
- _____. *La Poétique de Dostoïevski*. Présentation de Julia Kristeva, Paris, Éditions du Seuil, 1970.
- BAL, Mieke. *Narratologie: Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes*. Paris, Éditions Klincksieck, 1977.
- _____. *Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología*. Madrid, Cátedra, 1985.
- BARTHES, Roland. “Délibération”, in *Tel Quel*. N° 82, Hiver 1979, p. 8-18.
- _____. *Journal de deuil : 26 octobre 1977 - 15 septembre 1979*. Texte établi et annoté par Nathalie Léger, Paris, Seuil, 2009.
- _____. “L'effet réel”, in *Communications*. N° 11, 1968, p. 84-89.
- _____. “La Sorcière”, in *Essais critiques*. Coll. Tel Quel, Paris, Seuil, 1964, p. 112-124.
- _____. *La Chambre claire : Note sur la photographie*. Cahiers du Cinema, Paris, Gallimard Seuil, 1980.
- _____. *Le Degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux Essais critiques*. Paris, Seuil, 1972.
- _____. *Le Grain de voix: Entretiens (1962-1980)*. Paris, Seuil, 1981.
- _____. “Le message photographique”, in *Œuvres complètes*. Tome I, 1942-1965, Paris, Éditions du Seuil, 1993, p. 938-948.
- _____. *Le Plaisir du texte*. Précédé de *Variations sur l'écriture*. Préface de Carlo Ossola. Paris, Seuil, 2000.
- _____. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris, Seuil, 1995.
- _____. *S/Z*. Paris, Seuil, 1970.
- BATAILLE, Georges. *L'Expérience intérieure. Oeuvres Complètes*. Vol. V, Éditions Gallimard, Paris, 1973.
- BELLEMIN-NOEL, Jean. *Psychanalyse et littérature*. P.U.F., Paris, 1982.
- BENJAMIN, Walter. “Petite histoire de la photographie”, in *Oeuvres*. Vol II, Gallimard, 2000, p. 295-321.
- BENVENISTE, Emile. *Problèmes de linguistique générale*. Vol. 1, Paris, Gallimard, 1966.
- _____. *Problèmes de linguistique générale*. Vol. 2. Paris, Gallimard, 1974.
- BESSA-LUÍS, Agustina. *Um Bicho da Terra*. Lisboa, Guimarães Editores, 1984.
- BESSIÈRE, Jean. *Dire le littéraire : points de vue théoriques*. Bruxelles, Pierre Mardaga Éditeur, 1990.
- BETTELHEIM, Bruno. *Psychanalyse des contes de fées*. Paris, Laffont, 1976.
- BLANCHOT, Maurice. *L'Entretien infini*. Paris, Éditions Gallimard, 1969.
- _____. *L'Espace littéraire*. Coll. Idées, Paris, Éditions Gallimard, 1973.

- _____. *La Communauté inavouable*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1983.
- _____. “Le journal intime et le récit”, in *Le Livre à venir*. Paris, Gallimard, 1959, p. 224-230.
- BLOOM, Harold. *O Cânone Ocidental: Os Livros e a Escola das Idades*. Trad. e introd. de Manuel Frias Martins. Lisboa, Temas e Debates, 1997.
- BORGES, Jorge Luís. *Œuvres Complètes*. T. I, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1993.
- BOUGNOUX, Daniel. *Vices et vertus des cercles : L'autoréférence en poétique et pragmatique*. Paris, Éditions de la Découverte, 1989.
- BOUTROLLE-CAPORAL, Myriam, Lydia GABORIT & Yveline GUESDON. “Les Sorcières”, in Pierre Brunel (Org.). *Dictionnaire des mythes littéraires*. Paris, Éditions du Rocher, Jean Paul Bertrand Éditeur, 1988, p. 1306-1326.
- BOYER, Régis. “Les Femmes viriles”, in Pierre Brunel (Org.). *Dictionnaire des mythes littéraires*. Paris, Éditions du Rocher, Jean Paul Bertrand Éditeur, 1988, p. 599-602.
- BRAIDOTTI, Rosi. “A diferença sexual como um projecto político nómada”, in Ana Gabriela Macedo (Org.). *Género, Identidade e Desejo: Antologia Crítica do Feminismo Contemporâneo*. Lisboa, Livros Cotovia, 2002, p. 143-160.
- BRANDÃO, Raul. *Húmus*. Edição crítica, introdução e notas de Maria João Reynaud, Porto, Campo das Letras, 2000.
- BRUNEL, Pierre. *Dictionnaire des mythes féminins*. Paris, Éditions du Rocher, Jean Paul Bertrand, 2002.
- _____. *Dictionnaire des mythes littéraires*. Paris, Éditions du Rocher, Jean Paul Bertrand Éditeur, 1988.
- BRUNEL, Pierre. *Le Mythe d'Electre*. Paris, Honoré Champion Éditeur, 1995.
- _____. *Pour Electre*. Paris, Armand Colin Editeur, 1982.
- _____. “Retour à Électre”, in *Dix mythes au Féminin*. Paris, Librairie d'Amérique et d'Orient - Jean Maisonneuve, 1999, p. 99-134.
- _____. “Scylla”, in Pierre Brunel (Org.). *Dictionnaire des mythes féminins*. Paris, Éditions du Rocher, Jean Paul Bertrand, 2002, p. 2096-2098.
- _____. “Titania”, in Pierre Brunel (Org.). *Dictionnaire des mythes féminins*. Paris, Éditions du Rocher, Jean Paul Bertrand, 2002, p. 1837-1842.
- BUTOR, Michel. “L'espace du roman”, in *Essais sur le roman*. Paris, Gallimard, 1995, p. 48-58.
- _____. “«Philosophie de l'ameublement»”, in *Essais sur le roman*. Paris, Gallimard, 1995, p. 59-72.
- CABRAL, Amílcar. *Unidade e Luta*. Compilação de Mário de Andrade, 2 vol., Lisboa, Seara Nova, 1976.
- CAEIRO, Alberto. *Obras Completas de Fernando Pessoa. Poemas*. Vol. 3, Coleção Poesia, Lisboa, Editorial Ática, 1946.
- CALINESCU, Matei. *As Cinco Fases da Modernidade*. Lisboa, Edições Vega, 1999.
- CARVALHO, Adília Cristina Martins de. *Circularidade e Diluição em Marguerite Duras: Estudo sobre “Le Ravissement de Lol V. Stein” e “Le Vice-consul”*. Dissertação de Mestrado, Universidade Nova de Lisboa, 1997.
- CAUQUELIN, Anne. *L'Invention du paysage*. Paris, P.U.F., 2000.

- CERTEAU, Michel de. *La Fable mystique: XVI^e-XVII^e siècle*. Paris, Éditions Gallimard, 1982.
- _____. “Pratiques d’Espace”, in *L’Invention du quotidien. I Arts de Faire*. Union Générale d’Éditions, Paris, 1980, p. 169-227.
- _____. “Récits d’espace”, in *L’Invention du quotidien. I Arts de Faire*. Union Générale d’Éditions, Paris, 1980, p. 205-227.
- CERTEAU, Michel de, Luce GIARD, & Pierre MAYOL. “Espaces Privés”, in *L’Invention du quotidien : 2 Habiter, cuisiner*. Paris, Éditions Gallimard, 1994, p. 205-210.
- CHAQUIN, Nicole. “Le maléfice de taciturnité, esquisse d’une étude du mythe de la sorcière” in *Les Cahiers de Fontenay*. N° 9-10: *Des Mythes*, Fontenay-aux-Roses, ENS, mars, 1978, p. 137-169.
- CHALONGE, Florence de. *Espace et récit de fiction : Le cycle indien de Marguerite Duras*. [s. l.] Presses Universitaires du Septentrion, 2005.
- CHAUVIN, Danièle. “Prostituée biblique”, in Pierre Brunel (Org.). *Dictionnaire des mythes féminins*. Paris, Éditions du Rocher, Jean Paul Bertrand, 2002, p. 1580-1589.
- CHENET, Françoise. “Du paysage littéraire”, in *Nouveau Recueil : Revue Trimestrielle de Littérature et de Critique*. N° 36, Champ-Vallon, 1995, p. 108-116.
- _____. “Mettre un bonnet rouge au paysage ou le moment Hugo du paysage littéraire”, in *Les Enjeux du Paysage*. Sous la direction de Michel Collot, Bruxelles, Éditions Ousia, 1997, p. 173-190.
- CHEVALIER, Jean & Alain GHEERBRANT. *Dictionnaire des Symboles*. Paris, Éditions Robert Laffont, Jupiter, 1982.
- CIXOUS, Hélène. “Contes de la différence sexuelle”, in *Lectures de la différence sexuelle*. Ed. Mara Negrón, Paris, Éditions des Femmes, 1994, p. 31-68.
- _____. *Entre l’écriture*. Paris, Éditions des Femmes, 1986.
- _____. “Entretien avec Françoise van Rossum-Guyon”, in *Revue des Sciences Humaines*. N° 168, 1977-4, p. 479-493.
- _____. “L’approche de Clarice Lispector”, in *Poétique*. N° 40, Paris, nov., 1979, p. 408-419.
- _____. *L’Heure de Clarice Lispector*. Précédé de *Vivre L’Orange*. 2^{ème} éd., Paris, Éditions des Femmes, 1989.
- _____. “La noire vole”, in *La Nouvelle Critique*. N° 82, mars 1975, p. 47-53.
- _____. “Le rire de la Méduse”, in *L’Arc - S. De Beauvoir et la lutte des femmes*. N° 61, 1975, p. 39-54.
- _____. “Le sexe ou la tête ?”, in *Cahiers du Grift*. N° 13, Bruxelles, oct., 1976, p. 5-15.
- CIXOUS, Hélène & Catherine CLÉMENT. *La jeune née*. Coll. 10/18, Paris, Union Générale d’Éditions, 1975.
- CIXOUS, Hélène & Françoise COLLIN. “Quelques questions à Hélène Cixous”, in *Cahiers du Grift*. N° 13, Bruxelles, oct. 1976, p. 16-20.
- CIXOUS, Hélène, Madeleine GAGNON & Annie LECLERC. *La Venue à l’écriture*. Série “Féminin Futur”, coll. 10/18, Paris, Union Générale d’Éditions, 1977.
- CLAUDEL, Paul. *Le Soulier de satin* (version intégrale et version pour scène). *Théâtre*, II, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1965, p. 661-1112.
- CLÉBERT, Jean-Paul. *Dictionnaire du surréalisme*, Paris, Seuil, 1996.
- CLÉMENT, Catherine. “La femme, son sexe, et le langage”, in *La Nouvelle critique*. N° 82, mars 1975, p. 36-39.
- _____. *Miroirs du Sujet*. Coll. 10/18, Paris, Union Général d’Éditions, 1975.

- CLÉMENT, Catherine & Julia KRISTEVA. *Le Féminin et le sacré*. Paris, Éditions Stock, 1998.
- COHN, Dorrit. “Métalepses et mise en abyme”, in *Métalepses : Entorses au pacte de la représentation*. Sous la direction de Jonh Pier et Jean Marie Shaeffer, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2005, p. 121- 130.
- COLERIDGE, Samuel Taylor. *Biographia Literaria*. Oxford, Oxford University Press, 1967.
- COLLIN, Françoise. “Polyglo(u)ssons”, in *Le Langage des femmes : Les Cahiers du grif*. Coll. Complexe Poche, Bruxelles, Éditions Complexe, 1992, p. 19-28.
- COLLOT, Michel. “L’Horizon du paysage”, in *Lire le paysage, lire les paysages : actes du colloque des 24 et 25 novembre 1983*. Travaux XLII, Centre Interdisciplinaire d’Etude et de Recherches sur l’Expression Contemporaine, Université de Saint-Etienne, 1983, p. 121-128.
- _____. *L’Horizon fabuleux*. Paris, Corti, 1988.
- _____. “La notion de paysage dans la critique thématique”, in *Les Enjeux du paysage*. Sous la direction de Michel Collot. Bruxelles, Éditions Ousia, 1997, p. 191-205.
- _____. “Le thème selon la critique thématique”, in *Communications*. N° 47, Seuil, 1988, p. 79-91.
- _____. “Paysage et architecture dans «Les travailleurs de la mer»”, in *Paysage et ornement*. Textes réunis par Didier Laroque et Badine Saint-Girons, Éditions Verdier, 2005. p. 187-198.
- _____. *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*. Paris, Librairie José Corti, 2005.
- _____. “Points de vue sur la perception des paysages”, in *La Théorie du paysage en France (1974-1994)*. Sous la direction de Alain Roger, Seyssel, Champ Vallon, 1995, p. 210-223.
- _____. “Thématique et psychanalyse”, in *Territoires de l’imaginaire : pour Jean-Pierre Richard*. Paris, Éditions du Seuil, 1986, p. 213-233.
- COMPAGNON, Antoine & Éric MARTY. “Barthes et le roman”, in *Ce que peut la littérature*. Sous la direction de Alain Finkielkraut. Paris, Gallimard, 2006. p. 273-303.
- CORBIN, Alain. *Le Territoire du vide. L’Occident et le désir de rivage. 1750-1840*. Paris, Aubier, 1988.
- _____. “Le Territoire du Vide”, in *Désir de Rivage : De Granville a Dieppe*. Musée des Beaus-Arts de Caen / Réunion des Musées Nationaux, 1994, p. 45-59.
- CORREIA, Clara Pinto, Cristina CASTEL-BRANCO, & José Afonso FURTADO. *Os Quatro Rios do Paraíso*. Lisboa, Dom Quixote, 1994.
- CORREIA, Clara Pinto & José Afonso FURTADO. *Canções das Crianças Mortas*. Lisboa, Relógio d’Água, 1990.
- CORTÁZAR, Julio. *Final del Juego*. Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1969.
- CUECO, Henri. “Approches du concept de paysage”, in *La Théorie du paysage en France (1974-1994)*. Sous la direction de Alain Roger, Seyssel, Champ Vallon, 1995, p. 168-181.
- CUSSET, François. *Queer critics : la littérature française déshabillée par ses homo-lecteurs*. Paris, Presses Universitaires de France, 2002.

- DABEZIES, André. "Des Mythes Primitifs aux Mythes Littéraires", in Pierre Brunel (Org.). *Dictionnaire des mythes littéraires*. Paris, Éditions du Rocher, Jean Paul Bertrand Éditeur, 1988, p. 1177-1186.
- DÄLLENBACH, Lucien. "Actualité de la réception en Allemagne", in *Poétique*. N° 39 : *Théorie de la réception en Allemagne*, Sept. 1979, p. 258-260.
- _____. *Le Livre et ses miroirs dans l'oeuvre romanesque de Michel Butor*. Archives des Lettres Modernes, [s. l.] Éditions Lettres Modernes, 1972.
- _____. "L'oeuvre littéraire et ses mises en abyme", in *Le Grand Atlas des Littératures*. [s. l.] Encyclopaedia Universalis, 1990, p. 30-31.
- _____. *Le Récit spéculaire : Essai sur la mise en abyme*. Paris, Éditions du Seuil, 1977.
- DAROS, Philippe. "De la réflexivité en général et de la mise en abyme (comme procédé) en particulier", in *Littérature, Modernité, Réflexivité*. Conférences du Séminaire de Littérature Comparée de l'Université de la Sorbonne Nouvelle, sous la direction de Jean Bessière et Manfred Schmeling, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2002, p. 157-174.
- DELEUZE, Gilles. *Critique et clinique*. Paris, Éditions de Minuit, 1993.
- DELEUZE, Gilles & Félix GUATTARI. *L'Anti-Œdipe : capitalisme et schizophrénie*. Paris, Éditions de Minuit, 1972.
- DERRIDA, Jacques. *Apories*. Paris, Éditions Galilée, 1996.
- _____. "Fourmis", in *Lectures de la différence sexuelle*. Ed. Mara Negrón, Paris, Éditions des Femmes, 1994, p. 69-102.
- _____. *L'Écriture et la différence*. Paris, Éditions du Seuil, 1967.
- _____. *Marges de la philosophie*. Paris, Éditions de Minuit, 1993.
- _____. "Positions", [entretien avec Jean-Louis Houdebine et Guy Scarpetta] in *Positions*. Entretiens avec Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972, p. 51-133.
- _____. *Psyché. Invention de l'autre*. T. II, nouvelle édition augmentée, Paris, Galilée, 2003.
- DERRIDA, Jacques & Elisabeth ROUDINESCO. *De quoi demain... : Dialogue*. Paris, Flammarion, 2001.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Invention de l'hystérie : Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*. Paris, Éditions Macula, 1982.
- _____. *Phasmes : essais sur l'apparition*. Paris, Éditions de Minuit, 1998.
- DIDIER, Béatrice. "Auto-portrait et journal intime", in *Corps écrit - L'autoportrait*. N° 5. Paris, P.U.F., 1983, p. 167-182.
- _____. *L'Écriture-femme*. Paris, Presses Universitaires de France, 1981.
- _____. *Le Journal intime*. Paris, Presses Universitaires de France, 1976.
- DOLTO, Françoise. "Fragance", in *Sorcières : Les femmes vivent. Odeurs*. N° 5, Paris, Éditions Albatros, [s. d.] p. 10-17.
- DOSSE, François. *Gilles Deleuze et Félix Guattari : biographie croisée*. Paris, Éditions La Découverte, 2007.
- DOUDOUMIS, Anélie. "Sirènes", in Pierre Brunel (Org.). *Dictionnaire des mythes féminins*. Paris, Éditions du Rocher, Jean Paul Bertrand, 2002, p. 1708-1717.
- DUBY, George & Michele PERROT. *Histoire des femmes en Occident*. 5 Volumes. Plon, Paris, 1991.
- DUCROT, Oswald & Jean-Marie SCHAEFFER. *Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Coll. Points, Le Seuil, Paris, 1995.

- DUCROT, Oswald & Tzvetan TODOROV. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris, Le Seuil, 1972.
- DUMAS, Catherine. “A propósito do sujeito feminino em literatura contemporânea: *A Paixão Segundo G. H. de Clarice Lispector, A Paixão Segundo Constança H. de Maria Teresa Horta, Sob o Olhar de Medeia de Fiama Hasse Pais Brandão*”, in *Passages de Paris*. 1, 2005, p. 102-115. Disponível, a 28.01.2010, em <http://www.apebfr.org/passagesdeparis/edition1/articles/p102-DUMAS.pdf>
- DUPRIEZ, Bertrand. *Gradus : Les procédés littéraires*. Paris, Union Générale d’Éditions, 1980.
- DURAND, Gilbert. *Champs de l’Imaginaire*. Textes Reunis par Danièle Chauvin, Grenoble, Ellug, Université Stendhal, 1996.
- _____. *Les Structures anthropologiques de l’imaginaire : introduction à l’archétypologie générale*. Paris, Bordas, 1969.
- DURAS, Marguerite. *Écrire*. Paris, Éditions Gallimard, 1993.
- _____. *L’Été 80*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.
- _____. *La Vie matérielle : Marguerite Duras parle à Jérôme Beaujour*. Paris, Éditions Gallimard, 1987.
- _____. *Le Monde extérieur : Outside II*. Paris, Éditions P.O.L, 1993.
- _____. *Le Ravissement de Lol V. Stein*. Paris, Éditions Gallimard, 1964 [ed. ut.: coll. Folio, n° 810, Paris, Éditions Gallimard, 1993].
- _____. *Le Vice - Consul*. Paris, Éditions Gallimard, 1965.
- _____. *Outside : papiers d’un jour*. Paris, Albin Michel, 1981; ed.ut.: Paris, P.O.L, 1984.
- DURAS, Marguerite & Xavière GAUTHIER. *Les Parleuses*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1974.
- DURAS, Marguerite & Michelle PORTE. *Les Lieux de Marguerite Duras*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1977.
- ECO, Umberto. *Six promenades dans les bois du roman et d’ailleurs*. Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 1996.
- ELIADE, Mircea. *Aspects du mythe*. Paris, Éditions Gallimard, 1963.
- _____. “Baptême, Déluge et Symbolismes Aquatiques”, in *Images et Symboles. Essais sur le Symbolisme Magico-Religieux*. Paris, Gallimard, 1952, p. 199-211.
- _____. *Le Sacré et le profane*. Paris, Gallimard, 1965.
- _____. *Traité d’histoire des religions*. Pref. Georges Dumézil, Paris, Payot, 1970.
- ELISEU, André. *A Ocupação do Espaço 1998-2000*. [Catálogo da exposição de José Afonso Furtado de 27 Maio a 31 de Julho de 2004] Almada, Imaginarte, p. 5-18.
- EURÍPIDES. *Ifigénia em Áulis – Electra – As Bacantes*. Trad. de Natália Correia, Porto, Civilização, 1969.
- EVOLA, Julius. *A Metafísica do Sexo*. Trad. Elisa Teixeira Pinto, col. Janus, Lisboa, Vega, 1993.
- FELMAN, Shoshana. “La chose littéraire, sa folie, son pouvoir”, in *Tel Quel*. N° 81, Automne 1979, p. 37-51.
- _____. *La “Folie” dans l’œuvre romanesque de Stendhal*. Paris, Librairie José Corti, 1971.
- _____. *La Folie et la chose littéraire*. Paris, Éditions du Seuil, 1978.
- FERREIRA, Maria Luísa (Org.). *O que os Filósofos Pensam sobre as Mulheres*. Lisboa, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 1998.

- _____. *Pensar no Feminino*. Lisboa, Colibri, 2001.
- FERRIER-CAVERRIVIÈRE, Nicole. “Figures Historiques et Figures Mythiques”, in Pierre Brunel (Org.). *Dictionnaire des mythes littéraires*. Paris, Éditions du Rocher, Jean Paul Bertrand Éditeur, 1988, p. 603-611.
- FEYERABEND, Paul. *Contre la méthode : Esquisse d’une théorie anarchiste de la connaissance*. Paris, Éditions du Seuil., 1979.
- _____. *Une connaissance sans fondements*. [s. l.] Éditions Dianoïa. 1999.
- FLAX, Jane. “The conflict between nurturance and autonomy in mother-daughter relationships and within feminism”, in *Feminist Studies*, vol. 4, n. 2 (*Toward a Feminist Theory of Motherhood*), Jun. 1978, p. 171-189.
- FLÉCHEUX, Céline. “L’Horizon pictural comme ornement”, in *Paysage et ornement*. Textes réunis par Didier Laroque et Badine Saint-Girons, Éditions Verdier, 2005, p. 133-145.
- _____. “La Vague est-elle un paysage ?”, in *Le paysage et la question du sublime*. Réunion des Musées Nationaux, 1997, p. 137-148.
- FOREST, Philippe. *Le Roman, le je*. Nantes, Éditions Pleins Feux, 2001.
- FOREST, Philippe & Claude GAUGUAIN. *Les Romans du Je*. Coll. Horizons Comparatistes, Éditions Pleins Feux, Nantes, 2001.
- FORRESTER, Viviane. “Féminin pluriel”, in *Tel Quel*. N° 74, Hiver, 1977, p. 68-77.
- FOUCAULT, Michel. “L’écriture de soi”, in *Corps écrit - L’autoportrait*. N° 5, Paris, P.U.F., 1983, p. 3-23.
- _____. *L’Ordre du discours*. Leçon inaugurale au Collège de France prononcé le 2 décembre 1970, Paris, Gallimard, 1971.
- _____. “Le langage à l’infini”, in *Dits et Écrits I : 1954-1975*. Quarto, Paris, Gallimard, 2001, p. 278-289. [Publicado originalmente in *Tel Quel*. N° 15, automne, 1963, p. 44-53].
- _____. *Le Pouvoir psychiatrique : Cours au Collège de France (1973-1974)*. Paris, Gallimard/Le Seuil, 2003.
- _____. *Les Anormaux : Cours au Collège de France (1974-1975)*. Paris, Gallimard/Le Seuil, 1999.
- _____. *Les Mots et les choses*. Paris, Éditions Tel /Gallimard, 1990.
- _____. *Maladie mentale et psychologie*. Paris, P.U.F., 1962.
- FOULQUIÉ, Paul. *Dictionnaire de la Langue Philosophique* (“Réflexif”, 620-621 “Réflexion”, p. 621-622). 6^{ème} édition, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.
- FOUQUE, Antoinette. “Il y a deux sexes”, in *Lectures de la différence sexuelle*. Ed. Mara Negrón, Paris, Éditions des Femmes, 1994, p. 283-313.
- FRANCESCHI, Catherine. “Du mot paysage et de ses équivalents dans cinq langues européennes”, in *Les enjeux du paysage*. Sous la direction de Michel Collot. Bruxelles, Éditions Ousia, 1997, p. 75-111.
- FRANK, Joseph. “La forme spatiale dans la littérature moderne”, in *Poétique*. N° 10, 1972, p. 244-266.
- FRENZEL, Elizabeth. *Diccionario de Motivos de la Literatura Universal*. [Versão espanhola de Manuel Alba Martín]. Madrid, Editorial Gredos, 1980.
- FREUD, Sigmund. *Abrégé de psychanalyse*. 5^{ème} éd., Bibliothèque de psychanalyse, Paris, Presses Universitaires de France, 1967.

- _____. *Cinq leçons sur la psychanalyse. Suivi de Contribution à l'histoire du mouvement psychanalytique*. Paris, Petit Bibliothèque Payot, 1981.
- _____. “De la sexualité féminine”, in *Œuvres Complètes : Psychanalyse*. Vol. XIX (1931-1936), Directeur scientifique Jean Laplanche, Paris, P.U.F., 1995, p. 7-28.
- _____. *L'Interprétation du rêve. Œuvres Complètes : Psychanalyse*. Vol. IV (1899-1900), Directeur scientifique Jean Laplanche, Paris, P.U.F., 2003.
- _____. “La disparation du complexe d'Œdipe” (1923), in *La Vie sexuelle*. Traduit de l'allemand par Denise Berger, Jean Laplanche et collaborateurs, intr. de Jean Laplanche (1er édition 1969), Paris, P.U.F., 1973, p.117-122.
- _____. “Nouvelle suite des leçons d'introduction à la psychanalyse, XXXI^e Leçon : La décomposition de la personnalité psychique”, in *Œuvres Complètes : Psychanalyse*. Vol. XIX (1931-1936). Directeur scientifique Jean Laplanche. P.U.F., Paris, 1995, p. 140-163.
- _____. “Nouvelle suite des leçons d'introduction à la psychanalyse, XXXIII^e Leçon : La féminité”, in *Œuvres Complètes : Psychanalyse*. Vol. XIX (1931-1936), Directeur scientifique Jean Laplanche, Paris, P.U.F., 1995, p. 195-219.
- _____. *Totem et tabou: Interprétation par la psychanalyse de la vie sociale des peuples primitifs*. Trad. de S. Jankélévitch, Paris, Payot, 1947.
- _____. “Une difficulté de la psychanalyse”, in *Œuvres Complètes : Psychanalyse*. Vol. XV (1916-1920), Directeur scientifique Jean Laplanche. Paris, P.U.F., 1996, p. 41-51.
- FREUD, Sigmund & Joseph BREUER. *Etudes sur l'hystérie*. (1^{er} éd. 1956) Paris, Presses Universitaires de France, 1985.
- GADAMER, Hans-Georg. *Vérité et méthode : Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*. Paris, Éditions du Seuil, 1996.
- GALLOP, Jane. «Annie Leclerc Writing a Letter, with Vermeer» in *October*. Vol. 33, Summer 1985, p. 103-117.
- GARCIA, Irma. *Promenade femmilière : recherches sur l'écriture féminine*. Paris, Éditions des Femmes, 1987.
- GAULTIER, Jules. *Le Bovarysme*. Suivi d'une étude de Per Buvik *Le Principe bovaryque*. Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006.
- GAUTHIER, Xavière. “Lutttes des femmes”, in *Tel Quel*. N° 58, Paris, Été, 1974, p. 93-102.
- GAUVIN, Lise. *Giraudoux et le thème d'“Electre”*. Paris, Lettres Modernes, 1969.
- GENETTE, Gérard. “Complexe de Narcisse”, in *Figures*. Paris, Seuil, 1966, p. 21-28.
- _____. “Espace et langage”, in *Figures*. Paris, Éditions du Seuil, 1966, p. 101-108.
- _____. “La littérature et l'espace”, in *Figures II*. Paris, Éditions du Seuil, 1969, p. 43-48.
- _____. “Le journal, l'antijournal,” in *Poétique*. N° 47: *Hommage à Roland Barthes*, Septembre 1981, p. 315- 322.
- _____. *Palimpsestes : La Littérature au second degré*. Paris, Éditions du Seuil, 1982
- _____. “Voix”, in *Figures III*. Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 225-267.
- GILBERT Sandra & Susan GUBAR. *The Mad Woman in the Attic: The Woman Writer and the Ninetheenth – Century Literary Imaginaton*. Yale Nota Bene, Yale University Press, Neu Haven and London, 2000.
- GILPIN, William, *Trois essais sur le beau pittoresque*. Paris, Éditions du Moniteur, 1982.
- GIRARD, René. *Critique dans un souterrain*. Paris, Grasset, 1983.

- _____. *Des choses cachées depuis la fondation du monde*. Recherches avec Jean-Michel Oughourlian et Guy Lefort. Paris, Éditions Bernard Grasset, 1986.
- _____. *La violence et le sacré*. Coll. Pluriel, Paris, Grasset, 1991.
- _____. *Le bouc émissaire*. Paris, Grasset, 1986.
- _____. *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Coll. Pluriel, Paris, Éditions Bernard Grasset, 1985.
- _____. *Shakespeare : les feux de l'envie*. Traduit de l'anglais par Benard Vincent, Paris, Éditions Grasset, 1990.
- GRIMAL, Pierre. *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. Paris, Presses Universitaires de France, 2002.
- GUERRA, Álvaro. *Os Mastins seguido de O Disfarce*. Pref. Alves Redol. Lisboa, «O Jornal», 1986.
- GUILLERAGUES, Gabriel Joseph de Lavergne. *Lettres portugaises ; Valentins et autres oeuvres*. Introduction, notes, glossaire et tables par Frédéric Deloffre et Jacques Rougeot, Paris, Garnier, 1962.
- GUSDORF, Georges. *Auto-Bio-Graphie : Lignes de vie 2*. Paris, Éditions Odile Jacob, 1991.
- _____. *Les Écritures du Moi : Lignes de vie 1*. Paris, Éditions Odile Jacob, 1991.
- HEINICH, Nathalie. *États de femme : l'identité féminine dans la fiction occidentale*. Paris, Gallimard, 1996.
- HERCULANO, Alexandre. "A Dama Pé de Cabra", in *Lendas e Narrativas*. Apresentação crítica, selecção, notas e linhas de leitura de Helena Carvalhão Buescu, Lisboa, Comunicação, 1987, p. 113-145.
- HÉRODOTE. *Œuvres Complètes*. Introd. par J. de Romilly, trad. et annoté par A. Barguet, Paris, Éditions Gallimard, 1964.
- HILLMAN, James. *Anima: Anatomia de uma Noção Personificada*. São Paulo, Editora Cultrix, 1990.
- HOMÈRE. *Odyssée*. Bibliothèque de la Pléiade, Éditions Gallimard, 1955.
- HUTCHEON, Linda. "Modes et formes du narcissisme littéraire", in *Poétique*. N° 29, 1977, p. 90-106.
- IRIGARAY, Luce. *Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1977.
- _____. "Le mystère oublié des généalogies féminines", in *Le Temps de la différence : pour une révolution pacifique*. Coll. Le Livre de Poche, Paris, Librairie Générale Française, 1989, p. 101-123.
- _____. *Parler n'est jamais neutre*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1985.
- _____. *Speculum de l'autre femme*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1974.
- JACOBS, Amber. "The Potencial of Theory: Melanie Klein, Luce Irigaray, and the Mother-Daughter Relationship", in *Hypatia*. Vol. 22, n° 3, Summer 2007, p. 175-193.
- JAKOBSON, Roman. *Questions de poétique*. Paris, Éd. du Seuil, 1973.
- JOLLES, André. *Formes simples*. Coll. Poétique, Paris, Le Seuil, 1972.
- JONES, Ann Rosalind. "Writing the Body: Toward an Understanding of *L'Écriture Feminine*", in *Feminist Studies*. Vol. 7, n° 2, Summer 1981, p. 247-261.
- JONG, Erica. *Sorcières*. Trad. de l'américain par Brice Matthieussent, Paris, Ed. Albin Michel, 1982.

- JOYCE, James. *Ulysse*. Nouvelle traduction sous la direction de Jacques Aubert, Éditions Gallimard, 2004.
- JUNG, Carl-Gustav. *Freud and Psychoanalysis: Collected Works*. Vol. 4, New York, Pantheon, 1961.
- _____. *L'Âme et la vie*. Paris, Librairie Générale Française, 1995.
- _____. *La Théorie psychanalytique*. Paris, Éditions Montaigne, [s.d.].
- _____. *Les Racines de la conscience: Études sur l'archétype*. Présentation de Michel Cazenave, trad. par Yves Le Lay, Paris, Ed. Buchet-Chastel, 1971.
- _____. *Réponse à Job*. Trad. de Roland Cahen, postface de Henry Corbin, Paris, Buchet/Chastel, 1964.
- _____. *Types psychologiques*. Préface et trad. de Y. Le Lay, Genève, Librairie de l'Université, 1958.
- KANT, Immanuel. *Critique de la faculté de juger*. Trad. et Introd. par Alexis Philonenko, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1993.
- KAUFMANN, Pierre. *L'Expérience émotionnelle de l'espace*. Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1999.
- KIERKEGAARD, Sören. *Diário de um Sedutor*. Lisboa, Presença, 1971.
- _____. *Journaux et Cahiers de Notes*. Vol. I, Journaux AA-DD, Éditions Fayard, 2007.
- KLEIN, Mélanie. *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1982.
- KOFMAN, Sarah. *L'énigme de la femme : la femme dans les textes de Freud*. Coll. Le Livre de Poche, Paris, Galilée, 1980.
- KRISTEVA, Julia. "La Femme ce n'est jamais ça", in *Tel Quel*. N° 59, Seuil, Automne 1974, p. 19-24.
- _____. "Le temps des femmes", in *Revue 34/44 : Cahiers de Recherche de Sciences des Textes et Documents*. N° 5, [Hiver] 1979, p. 5-19.
- _____. *Les Nouvelles maladies de l'âme*. Paris, Éditions Fayard, 1993.
- _____. *Littérature et psychanalyse*. 1 cass. Vidéo (59 minutes), Marcel Rodriguez réalisateur, Paris, Arts et Education, 1996.
- _____. *Pouvoirs de l'horreur : essais sur l'abjection*. Coll Points, Paris, Éditions du Seuil, 1980.
- _____. *Soleil noir : dépression et mélancolie*. Coll. Folio/Essais, Paris, Éditions Gallimard, 1987.
- _____. "Stabat Mater", in *Histoires d'amour*. Paris, Éditions Denoël, 1983, p. 295-327.
- _____. "Une identité l'autre", in *Tel Quel*. N° 62, Seuil, Été 1975, p. 10-27.
- KUNDERA, Milan. *L'Art du roman*. Paris, Gallimard, 1987.
- LABARRIÈRE, Pierre-Jean. *Poiétiques : quand l'utopie se fait histoire*. Paris, P.U.F., 1998.
- LACAN, Jacques. *Écrits*. Paris, Seuil, 1966.
- _____. *Le Séminaire, Livre XX. Encore (1972-1973)*. Texte établi par Jacques-Alain Miller Paris, Éditions du Seuil, 1975.
- LALANDE, André. "Mysticisme", in *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*. 12^{ème} édition, Paris, Presses Universitaires de France, 1976, p. 662-664.
- _____. "Mystique", in *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*. 12^{ème} édition, Paris, Presses Universitaires de France, 1976, p. 664.
- _____. "Mythe", in *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*. 12^{ème} édition, Paris, Presses Universitaires de France, 1976, p. 665.

- _____. “Nirvana”, in *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*. 12^{ème} édition, Paris, Presses Universitaires de France, 1976, p. 682).
- LECLERC Annie, “La lettre d’amour”, in *La Venue à l’écriture*. Paris, Union Générale d’Éditions, 1977, p. 117-152.
- LEIRIS, Michel. *L’Age d’Homme*. Précède de *De la littérature considérée comme une tauromachie*. Paris, Gallimard, 1946.
- LEJEUNE, Philippe. *Je est un autre : L’autobiographie, de la littérature aux médias*. Paris, Éditions du Seuil, 1980.
- _____. *Le Pacte autobiographique*. Coll. Points, Éditions du Seuil, Paris, 1996.
- _____. *Moi aussi*. Paris, Éditions du Seuil, 1986.
- LEJEUNE, Philippe & Catherine BOGAERT. *Le Journal intime : histoire et anthologie*. Paris, Éditions Textuel, 2006.
- LÉTOUBLON, Françoise. “Le miroir et la boucle”, in *Poétique*. N° 53, 1983, p. 19-36
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Anthropologie structurale*. (1^a ed. 1958), Plon, Paris, 1974.
- LISBOA, Irene. *Obras de Irene Lisboa: Solidão: Notas do punho de uma mulher*. 4^a ed.. Pref. e org. de Paula Morão. Vol. II., Lisboa, Editorial Presença, 1992.
- _____. *Obras de Irene Lisboa: Solidão II*. 2.^a ed., pref. e org. de Paula Morão, Vol. X, Lisboa, Editorial Presença, 1999.
- LISPECTOR Clarice. *Água Viva*. Traduit du brésilien par Regina Helena de Oliveira Machado [Édition bilingue], Paris, Des Femmes, 1981.
- MACEDO, Ana Gabriela (Org.). *Género, Identidade e Desejo: Antologia Crítica do Feminismo Contemporâneo*. Lisboa, Livros Cotovia, 2002.
- _____. “Os estudos feministas revisitados finalmente visíveis?”, in Helena Buescu, João Ferreira Duarte, Manuel Gusmão (Org.). *Floresta Encantada : Novos Caminhos da Literatura Comparada*. Lisboa, Publicações Europa América, 2001, p. 271-284.
- MACHADO, José Pedro. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. II e IV vol., Lisboa, Livros Horizonte, 1997.
- MAGNY, Claude-Edmonde. “La “Mise en abyme” ou le chiffre de la transcendance”, in *Histoire du Roman Français depuis 1918*. Paris, Éditions du Seuil, 1950, p. 269-278.
- MAHLER, Margaret, S. Fred PINE & Anni BERGMAN. *Naissance psychologique de l’être humain : symbiose humaine et individuation*. Paris, Payot, 1980.
- MAINGUENAU, Dominique. *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*. Paris, Bordas, 1990.
- _____. *Le Discours littéraire : paratopie et scène d’énonciation*. Paris, Armand Colin, 2004.
- MAISTRE, Xavier de. *Voyage autour de ma chambre*. Paris, Robert Laffont, 1959.
- MARCHESE, Angelo & Joaquin FORRADELLAS. *Diccionario de Retórica, Crítica y Terminología Literaria*. Barcelona, Editorial Ariel, S.A., 1991.
- MARINI, Marcelle. *Territoires du féminin avec Marguerite Duras*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1977.
- MARQUES, A. H. de Olivera. *História de Portugal*. Vol. III, Lisboa, Editorial Presença, 1998.

- MARTIN, Nicolas. “La Sorcière”, in Pierre Brunel (Org.). *Dictionnaire des mythes féminins*. Paris, Éditions du Rocher, Jean Paul Bertrand, 2002. p. 1718-1732.
- MARTINET, Jeanne. “Le paysage : signifiant et signifié”, dans *Lire le paysage, lire les paysages : actes du colloque des 24 et 25 novembre 1983*. Centre Interdisciplinaire d'Étude et de Recherches sur l'Expression Contemporaine, Cierec, Université de Saint-Étienne, p. 61-67.
- MARTY, Éric. *L'écriture du jour : Le Journal d'André Gide*. Paris, Éditions du Seuil, 1985.
- MATORÉ, Georges. *L'Espace Humain : L'expression de l'espace dans la vie, la pensée et l'art contemporains*. Paris, Librairie A. G. Nizet, 1976.
- MATTIUSSI, Laurent. “Schème, type, archétype”, in *Questions de Mythocritique : Dictionnaire*. Sous la direction de Danièle Chauvin, André Siganos et Philippe Walter, Paris, Éditions Imago, 2005, p. 307-317.
- MAZON, Paul. « Notice [de *Electre*] », in Sophocle. *Ajax, Œdipe Roi, Electre*. Tome II, Paris, Les Belles Lettres, 1994, p. 131-135.
- MÉNDEZ, Natália Alvarez. *Espacios Narrativos*. Léon, Universidad de Léon, 2002.
- MENESES, Manuel Tojal de. *Maria Velho da Costa : Un Atelier d'Écriture*. Thèse de Doctorat, Université de Toulouse – Le Mirail, 1987.
- MERCIER, Michel. *Le Roman féminin*. Littératures Modernes, Presses Universitaires de France, 1976.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *L'Oeil et l'esprit*. Paris, Gallimard, 1985.
- MICHELET, Jules. *La Sorcière*. Pref. de Roland Barthes, Paris, Club Français du Livre, 1959 [ed. ut.: Paris, Garnier-Flammarion, 1966].
- MITCHELL, J. W. Thomas. *Picture Theory: Essays on verbal and visual representation*. Chicago, University of Chicago Press, 1994.
- _____. “Spatial Form in Litterature : Toward a general theory”, in *Critical Inquiry*. N° 6, 1980, p. 539-568.
- MOI, Toril. *Teoría Literária Feminista*. Madrid, Cátedra, 1988.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo, Editora Cultrix, 1974.
- MONTRELAY, Michèle. *L'Ombre et le nom : sur la féminité*. Coll. Critique, Paris, Les Éditions de Minuit, 1977.
- MORIER, Henri. *Dictionnaire de poésie et de rhétorique*. 2^{ème} éd., Paris, Presses Universitaires de France, 1975.
- MOURA, Jean-Marc. “Littérature coloniales, littératures postcoloniales et traitement narratif de l'espace: quelques problèmes et perspectives”, in *Littératures postcoloniales et représentations de l'ailleurs : Afrique, Caraïbe, Canada*. Textes réunis par Jean Bessière et Jean-Marc Moura, Paris, Honoré Champion éditeur, 1999, p. 173-190.
- _____. “Sur quelques apports et apories de la théorie postcoloniale pour le domaine francophone”, in *Littératures postcoloniales et francophonie : Conférences du séminaire de Littérature comparée de l'Université de la Sorbonne Nouvelle*. Textes réunis par Jean Bessière et Jean-Marc Moura. Paris, Honoré Champion éditeur, 2001, p. 149-167.
- MULLAHY, Patrick. *Œdipe : du mythe au complexe*. Préf. de Gaston Bachelard, Paris, Payot, 1951.

- NASCENTES, Antenor. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, 1932.
- OSTER, Daniel. "Création et réflexion critique", in *Le Grand Atlas des Littératures*. Encyclopaedia Universalis, 1990, p. 252-253.
- OVIDE. *Les Métamorphoses*. Tome III, Texte établie et traduit par Georges Lafaye, Paris, Société d'Édition "Les Belles Lettres", 1930.
- PAGEAUX, Daniel-Henri. *La Littérature générale et comparée*. Paris, Armand Collin, 1994.
- _____. « Ouverture du XXXe Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée », in *Littérature et espaces*. Sous la direction de Juliette Vion-Dury, Jean-Marie Grassin, Bertrand Westphal, Actes Du XXXe Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée, Limoges, 20-22 septembre 2001. Presses Universitaires de Limoges, 2003, p. 11-23.
- PALANTE, Georges. *Le Bovarysme : Une moderne philosophie de l'illusion*. Suivi de *Pathologie du bovarysme* par Jules Gaultier. Postface de Dominique Depenne, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2008.
- _____. *Le Bovarysme et la littérature de langue anglaise*. Dirigé par Nicole Terrien et Yvan Leclerc, Actes du Colloque ERAC organisé à l'université de Rouen les 13 et 14 décembre 2002, Publications de l'Université de Rouen.
- PERI, Paolo Francesco. *Introdução a Carl Gustav Jung*. Lisboa, Edições 70, 2003.
- PERRY, Donna. "Procne's song: the task of feminist literary criticism", in *Gender, Body, Knowledge*. Edited by Alison Jaggar & Susan R., Rutgers University Press, New Brunswick and London, 1989, p. 293-308.
- PESSOA, Fernando. *Obras Completas. Mensagem*. Vol. 5, 3^a edição, Coleção Poesia, Editorial Ática, Lisboa, 1945.
- PESSOA, Fernando/Bernardo SOARES. *Livro do Desassossego*. Recolha e transc. de textos de Maria Aliete Galhoz e Teresa Sobral Cunha, pref. e org. de Jacinto Prado Coelho. Vol. I e II, Lisboa, Ática, 1982.
- PIER, John. "Métalepse et hiérarchies narratives", in *Métalepses : Entorses au pacte de la représentation*. Sous la direction de Jonh Pier et Jean Marie Shaeffer. Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2005, p. 247- 261.
- PLAZA, Monique. *A Escrita e a Loucura*. Lisboa, Editorial Estampa, 1989.
- _____. "Pouvoir «phallomorphique» et psychologie de «la Femme»", in *Questions Feministes*. N° 1, Paris, Éditions Tierce, nov. 1977, p. 91-119.
- PLON, Michel & Elisabeth ROUDINESCO. *Le Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris Fayard, 1997.
- POULET, Georges. *L'Espace proustien*. Paris, Gallimard, 1963.
- RAMOND, Charles. *Derrida : La Déconstruction*. Paris, Presses Universitaires de France, 2006.
- RANGER, Jean-Claude. "Reprise, Prolongement, Anamorphose : *Électre*", in *Jean Giraudoux et l'écriture palimpseste*. Actes du Colloque de la Société Internationale des Études Giraulduciennes réunis par Lise Gauvin. Coll. Paragraphes, n° 14, Montreal, 1997, p. 191- 200.

- RANK, Otto. *Don Juan et le double*. Traduit de l'allemand par S. Lautman, Petite Bibliothèque Payot, Paris, Éditions Payot, 1973.
- REIS, Ricardo. *Obras Completas de Fernando Pessoa. Odes*. Vol. 4, Coleção Poesia, Lisboa Editorial Ática, 1946.
- RICARDOU, Jean. *Le Nouveau roman*. Suivi de *Les Raisons de l'ensemble*. Paris, Éditions du Seuil, 1990.
- _____. *Nouveaux problèmes du roman*. Paris, Éditions du Seuil, 1978.
- _____. *Problèmes du nouveau roman*. Éditions du Seuil, Paris, 1967.
- RICH, Adrienne. *Naître d'une femme : la maternité en tant qu'expérience et institution*. Trad. par Jeanne Faure-Cousin, Paris, Éditions Denoël/Gonthier, 1980.
- RICHARD, Jean-Pierre. "Avant-propos", in *Microlectures*. Paris, Éditions du Seuil, 1979, p. 7-11.
- _____. "La Sorcière Dedans/Dehors", in *Microlectures*. Éditions du Seuil, Paris, 1979, p. 97-108.
- _____. *Pages Paysages : Microlectures II*. Paris, Éditions du Seuil, 1984.
- _____. *Stendhal et Flaubert : Littérature et sensation*. Préface de Georges Poulet, Paris, Éditions du Seuil, 1954.
- RICOEUR, Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris, Seuil, 1990.
- _____. *Temps et récit I : L'intrigue et le récit historique*. Paris, Seuil, 1983.
- _____. *Temps et récit II : La configuration dans le récit de fiction*. Paris, Seuil, 1984.
- _____. *Temps et récit III : Le temps raconté*. Paris, Seuil, 1985.
- _____. *Teoria da Interpretação: O Discurso e o Excesso de Significação*. Biblioteca de Filosofia Contemporânea, Lisboa, Edições 70, 1987.
- _____. "Mythe", in *Encyclopaedia Universalis*. Vol. 15, Paris, Encyclopaedia Universalis, 2002, p. 814-821.
- ROGER, Alain. *Court traité du paysage*. Paris. Éditions Gallimard, 1997.
- _____. "Histoire d'une passion théorique ou Comment on devient un Raboliot du paysage", in *Cinq propositions pour une théorie du paysage*. Sous la direction d'Augustin Berque. Seyssel, Éditions Champ Vallon, 1994, p. 107-123.
- _____. *Nus et Paysages*, Paris, Aubier, 1978.
- _____. "Paysage et environnement : pour une théorie de la dissociation", in *Autoroute et Paysages*. Sous la direction de Christian Leyrit et Bernard Lassus. Éditions du Demi-Cercle – Novembre, 1994, p. 14-35.
- _____. "*Ut pictura hortus* : Introduction à l'art des jardins", in *Mort du paysage ? Philosophie et esthétique du paysage ?* Sous la direction de François Dagognet, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 1982, p. 95-108.
- ROGERS, Robert. *A Psychoanalytic Study of The Double in Literature*. Detroit, Michigan, Wayne State University Press, 1970.
- ROHEIM, Geza, *La Panique des Dieux*. Paris, Payot, 1974.
- ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire. *Écrire l'espace*. Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis, 2002.
- ROUDINESCO, Elizabeth. *Histoire de la psychanalyse en France*. Vol. I (1885-1939), Paris, Fayard, 1994.
- ROUGEMONT, Denis de. *L'Amour et l'Occident*. 10/18, Paris, Union Générale d'Éditions, Librairie Plon, 1972.

- ROUSSET, Jean. *Forme et signification : essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*. Paris, Librairie José Corti, 1962.
- _____. *Le lecteur intime : de Balzac au journal*. Paris, Librairie José Corti, 1986.
- _____. *Narcisse romancier : essai sur la première personne dans le roman*. Paris, Librairie José Corti, 1973.
- RUDDICK, Sara. "Maternal thinking", in *Feminist Studies*. Vol. 6, No 2, Summer 1980, p. 342-367.
- SAID, Edward W.. *L'Orientalisme : L'Orient créé par l'Occident*. Préf. de Tzvetan Todorov, Paris, Édition du Seuil, 1997.
- SAINT-GIRONS, Baldine. "Le paysage et la question du sublime", in *Le Paysage et la question du sublime*. [s. l.] Réunion des Musées Nationaux, 1997, p. 75-87.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice: O Social e o Político na Pós-Modernidade*. Porto, Edições Afrontamento, 1997.
- SARTRE, Jean-Paul. "Qu'est-ce que la littérature ?", in *Situations II : Littérature et engagement*. [1^a ed. 1948] Paris, Gallimard, 1999, p. 53-309.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. "Esthétique spéculative et hypothèses sur la réflexivité en art", in *Littérature, Modernité, Réflexivité*. Conférences du Séminaire de Littérature Comparée de l'Université de la Sorbonne Nouvelle, sous la Direction de Jean Bessière et Manfred Schmeling, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2002, p. 15-27.
- _____. *L'image précaire : du dispositif photographique*. Paris, Éditions du Seuil, 1987.
- _____. "Motif, thème et fonction", in *Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Coll. Points, Paris, Le Seuil, 1995, p. 638-653.
- _____. *Pourquoi la Fiction ?* Paris, Éditions du Seuil, 1999.
- _____. *Qu'est-ce que c'est un genre littéraire ?* Paris, Éditions du Seuil, 1989.
- SCHIRO, Bertrand. "Harpies (Les)", in Pierre Brunel (Org.). *Dictionnaire des mythes féminins*. Paris, Éditions du Rocher, Jean Paul Bertrand, 2002, p. 883-887.
- SELLIER, Philippe. "Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ?", in *Littérature*. N° 55, Oct. 1984, p. 112-126.
- SERRES, Michel. "Espaces et Temps", in *Le Passage du Nord-Ouest*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1999, p. 67-83.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Collection bilingue Aubier, Paris, Éditions Montaigne, 1973.
- SHOSHANA, Felman. *La Folie et la chose littéraire*. Paris, Le Seuil, 1978.
- SIBONY, Daniel. *Le Féminin et la séduction*. Coll. Le Livre de Poche, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 1986.
- SIGANOS, André. "Bestiaire Mythique", in Pierre Brunel (Org.). *Dictionnaire des mythes littéraires*. Paris, Éditions du Rocher, Jean Paul Bertrand, 1988, p. 208-240.
- _____. "Définitions du mythe", in *Questions de Mythocritique: Dictionnaire*. Sous la direction de Danièle Chauvin, André Siganos et Philippe Walter, Paris, Éditions Imago, 2005, p. 85-100.
- SLAMA, Béatrice. "De la «Littérature féminine» à «L'Écriture - femme» : différence et institution", in *Littérature*. N° 44, Paris, déc. 1981, p. 51-71.
- SOPHOCLE. *Ajax, Œdipe Roi, Electre*. Tome II, Paris, Les Belles Lettres, 1994.

- SOURIAU, Etienne. *Vocabulaire esthétique*. Publié sous la direction de Anne Souriau, Paris, P.U.F., 1990.
- STIERLE, Karlheinz. “Réception et Fiction”, in *Poétique*. N° 39: *Théorie de la réception en Allemagne*, Septembre 1979, p. 299-320.
- STOLZ, Claire. *Initiation à la stylistique*. Coll. “Initiation à...”, Paris, Ellipses, 1999.
- SUKENICK, Lynn. “Feeling and Reason in Doris Leasing’s Fiction”, in *Contemporary Literature*. N° 14, 4, 1973, p. 515-535.
- TADIÉ, Jean-Yves. *La Critique littéraire au XXe siècle*. Paris, Belfond, 1987.
- TISON-BRAUN, Micheline. *Poétique du paysage (Essai sur le genre descriptif)*. Paris, Librairie A.-G. Nizet, 1980.
- TODOROV, Tzvetan. *Critique de la critique : un roman d’apprentissage*. Paris, Éditions du Seuil, 1984.
- TROUSSON, Raymond. *Thèmes et mythes : questions de méthode*. Bruxelles, Université de Bruxelles, 1981.
- VALETTE, Bernard. *Le roman : initiation aux méthodes et aux techniques modernes d’analyse littéraire*. Paris, Nathan, 1992.
- VERNANT, Jean-Pierre. *Mythe et pensée chez les Grecs : études de psychologie historique*. Paris, Éditions La Découverte, 1990.
- VICENTE, Gil. *As Obras de Gil Vicente*. Direção Científica de José Camões, vol. I, II e V, Lisboa, Centro de Estudos de Teatro – Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2002.
- WEISGERBER, Jean. *L’Espace romanesque*. Lausanne, Éditions L’Age d’Homme, 1978.
- _____. “Notes sur la représentation de l’espace dans le roman”, in *Revue de l’Université de Bruxelles*. N° 2-3, 1971, p.155-165.
- WILDE, Oscar. “O Declínio da Mentira”, in *Intenções: Quatro Ensaios sobre Estética*. Trad. e posfácio de António Feijó, Lisboa, Cotovia, 1992, p. 11-52.
- WILLNER, Dorothy. “The Oedipus Complex, Antigone, and Electra : The Woman as Hero and Victim”, in *American Anthropologist*. N° 84, 1 vol., Mars 1982, p. 58-78.
- WITTGENSTEIN Ludwig. *Tratado Lógico-Filosófico*. Trad. e prefácio de M. S. Lourenço e Introd. de Tiago de Oliveira, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.
- WOLF, Christa. *Cassandra*. Trad. de João Barrento, Lisboa, Cotovia, 1989.
- _____. *Medeia: Vozes*. Trad. de João Barrento, Lisboa, Cotovia, 1996.
- WOOLF, Virginia. *Collected Essays*. The Hogarth Press, London, 1966.
- _____. *L’Art du roman*. Éditions du Seuil, Paris, 1962.
- _____. *Os três Guinéus*. Trad. Maria Emília Ferros Moura. Col. Fecunditas, Editorial Vega, Lisboa, 1978.
- _____. *Um Quarto Que Seja Seu*. Trad. Maria Emília Ferros Moura, pref. Maria Isabel Barreno, 2ª ed., col. Fecunditas, Lisboa, Editorial Vega, [s.d.].
- YAGUELLO, Marina. *Le Sexe des mots*. Paris, Pierre Belfond, 1989.
- _____. *Les Mots et les femmes : essai d’approche linguistique de la condition féminine*. Paris, Payot, 1990.
- ZÉRAFFA, Michel. *La Révolution romanesque*. Paris, U.G. d’Éditions, 1972.

- _____. *Personne et personnage : l'évolution esthétique du réalisme romanesque en Occident de 1920 à 1950*. Paris, Klincksieck, 1969.
- _____. *Romance e Sociedade*. Lisboa, Estúdios Cor, 1974.
- ZIVIANI, Maria Cristina Elia. "La fonction de l'animal dans le récit tragique : *Électre*", in *Jean Giraudoux et la Problématique des Genres*. Actes du Colloque de Tours 1990, Cahiers Giraudoux, n° 20, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 1991, p. 213-221.

Sobre Literatura Portuguesa

Le Roman portugais contemporain : actes du colloque. Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, 1984.

AMADO, Leopoldo. *A Literatura Colonial Guineense*. Disponível em <http://www.instituto-camoes.pt/CVC/bdc/revistas/revistaicalp/litcolonialguine.pdf>. 17.12.2006.

BESSE, Maria Graciete. “A inscrição do feminino no discurso literário”, in *Percursos no Feminino*. Lisboa, Ulmeiro, 2001, p. 9-33.

_____. “Figurations du féminin dans la littérature portugaise produite par les femmes : une rhétorique de la différence”, in *Femme et écriture dans la Péninsule Ibérique*. Textes réunis par Maria-Graciete Besse et Nádia Mékouar-Hertzberg, Colloque International organisé par le Laboratoire de Recherches en Langues et Littérature Romanes, Études Basques, Espace Caraïbe de l’Université de Pau et des Pays de l’Adour, Tome I, L’Harmattan, 2004, p. 33-42.

_____. “L’écriture des femmes portugaises”, in *Latitudes*. N° 7, dec. 1999, p. 3-9.

_____. “Les «Parleuses» d’identité : L’écriture des femmes portugaises entre rupture et avènement”, in *Regards sur deux fins de siècle (XIX^e - XX^e)*. Colloque franco-portugais, Talence 27-28 mai 1994, textes réunis par Marie-Hélène Piwnik, Bordeaux, Maison des Pays Ibériques, 1996, p. 187-205.

_____. *Littérature portugaise*. Coll. Les écritures du Sud, Aix-en-Provence, Édisud, 2006.

_____. “O Pequeno Mundo de Luísa Costa Gomes: uma poética da relação”, in *Revista Colóquio/Letras*. N° 143/144, Lisboa, Jan. 1997, p. 87-98.

BRITO, Casimiro de. *Prática da Escrita em Tempo de Revolução*. Lisboa, Caminho, 1977.

BUESCU, Helena, João Ferreira DUARTE & Manuel GUSMÃO. *Floresta Encantada: Novos Caminhos da Literatura Comparada*. Lisboa, Dom Quixote, 2001.

CAMILO, João. “Tendances du roman contemporain au Portugal”, in *L’Enseignement et l’expansion de la littérature portugaise en France*. Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, 1986, p. 197-239.

CARVALHO, Adília Martins de. “Les paysages dans *Paisagem com mulher e mar ao fundo de Teolinda Gersão*”, in *Voies du paysage, représentation du monde lusophone*. Cahier n°14, Centre de recherche sur les pays lusophones - Crepal, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007, p. 47-63.

CESARINY, Mário. *Vieira da Silva / Arpad Szenes ou o Castelo Surrealista: Pintura de Vieira e de Szenes nos anos 30 a 40 em Lisboa*. Lisboa, Assírio e Alvim, 1984.

COELHO, Eduardo Prado. *A Mecânica dos Flúidos: Literatura, Cinema, Teoria*. Lisboa, Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1984.

_____. *A Noite do Mundo*. Lisboa, Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1988.

_____. “Balanço do ano literário de 1982 em Portugal”, in *Revista Colóquio/Letras*. N.º 72, Mar. 1983, p. 5-6.

_____. “Ensaio”, in *Revista Colóquio/Letras*. N.º 78, Mar. 1984, p. 43-54.

_____. “O ano literário de 1977”, in *Revista Colóquio/Letras*. N.º 42, Mar. 1978, p. 58-59.

COELHO, Jacinto do Prado. *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*. 2ª edição, Lisboa, Editorial Verbo, 1963.

_____. *Originalidade da Literatura Portuguesa*. Biblioteca Breve, Lisboa, ICALP - Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1983.

- CORDEIRO, Cristina Robalo. “Ficção dos anos 70”, in *História da Literatura Portuguesa*. Vol. 7, Direcção de Óscar Lopes e Fátima Marinho, Lisboa, Publicações Alfa, 2002, p. 443-461.
- _____. “Os Limites do romanesco”, in *Revista Colóquio/Letras*. N.º 143/144, Lisboa, Jan. 1997, p. 111-133.
- EMINESCU, Roxana. *Novas Coordenadas do Romance Português*. Biblioteca Breve, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1983.
- GORDO, António da Silva. *A Escrita e o Espaço no Romance de Vergílio Ferreira*. Porto, Porto Editora, 1995.
- GUIMARÃES, Fernando. *Simbolismo, Modernismo, e Vanguardas*. Lisboa, Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1982.
- _____. “Um novo caminho na poesia portuguesa contemporânea?”, in *Revista Colóquio/Letras*. N.º 16, Lisboa, Nov. 1973, p. 30-43.
- HORTA, Maria Teresa. “Balanço do ano literário de 1980 em Portugal: A mulher e a literatura”, in *Revista Colóquio/Letras*. N.º 60, Mar. 1981, p. 44-45.
- JORGE, Carlos F.. “A criação sob o signo da singularidade”, in António Reis (Org.). *Portugal Contemporâneo (1974-1992)*. Vol. VI, Alfa, 1992, p. 291-306.
- _____. “O romance: balanço de 1988”, in *Vértice*. N.º 15, II série, 1989, p. 11-15.
- KLOBUCKA, Anna. *As Poéticas do Feminino na Obra de Florbela Espanca, Sophia de Mello Breyner Andresen, Maria Teresa Horta, Luiza Neto Jorge*. Tese de Doutoramento, Harvard University, 1993.
- _____. “Teoricamente phalando: Algumas observações sobre a sexualidade do discurso crítico em Portugal”, in *Revista Colóquio/Letras*. N.º 125/126, Jul. 1992, p. 169-176.
- LEVÉCOT, Agnès. *Le Roman portugais contemporain: Profondeur du temps*. Pref. de Catherine Dumas, Paris, l’Harmattan, 2009.
- LOPES, Silvina Rodrigues. *A Alegria da Comunicação*. Lisboa, Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1989.
- _____. *A Legitimação em Literatura*. Lisboa, Cosmos, 1994.
- _____. *Exercícios de Aproximação*. Lisboa, Edições Vendaval, 2003.
- LOURENÇO, Eduardo. *O Canto do Signo: Existência e Literatura, 1957-1993*. Presença, Lisboa, 1994.
- _____. “Dez anos de literatura portuguesa (1974-1984): Literatura e revolução”, in *Revista Colóquio/Letras*. N.º 78, Mar. 1984, p. 7-16. [Este artigo foi também publicado in *O Canto e o Signo – Existência e Literatura (1957-1993)*. Lisboa, Presença, 1994, p. 292-301.]
- MACHADO, Álvaro Manuel. “De 1960 à actualidade”, in *A Novelística Portuguesa Contemporânea*. Biblioteca Breve, Lisboa, ICALP, 1984, p. 85-100.
- _____. “O ano literário de 1978: Em Portugal”, in *Revista Colóquio/Letras*. N.º 48, 1979, p. 33-36.
- MAGALHÃES, Isabel Allegro de. “Anos 60 - Ficção”, in *História da Literatura Portuguesa: As Correntes Contemporâneas*. Vol. 7, Direcção de Óscar Lopes e Fátima Marinho, Lisboa, Publicações Alfa, 2002, p. 365-416.
- _____. *Capelas Imperfeitas*. Pref. de Eduardo Prado Coelho. Lisboa, Livros Horizonte, 2002.
- _____. “Do passado ao futuro: A circulação do tempo na narrativa portuguesa de autoria feminina”, in *Confluências*. N.º 13, Novembro 1995, p. 131-144.

- _____. *O Sexo dos Textos e Outras Leituras*. Lisboa, Caminho, 1995.
- _____. *O Tempo das Mulheres*. Lisboa, Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1987.
- _____. “Os véus de Ártemis: alguns traços da ficção narrativa de autoria feminina”, in *Colóquio Letras*. Nº 125-126, Lisboa, Edição Fundação Calouste Gulbenkian, Julho/Dezembro, 1992, p. 151-168.
- MARTINS, Manuel Frias. “Balanço do ano literário de 1982 em Portugal”, in *Revista Colóquio/Letras*. Nº 72, Lisboa, Mar. 1983, p. 9-10.
- MORÃO, Paula. *Irene Lisboa. Vida e Escrita*. Lisboa, Presença, 1989.
- PETROV, Petar (Org.). *O Romance Português Pós-25 de Abril: O Grande Prémio de Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores (1982-2002)*. Lisboa, Roma Editora, 2005.
- PINTASILGO, Maria de Lourdes. *Os Novos Feminismos - Interrogação para os Cristãos ?* Lisboa, Moraes Editores, 1981.
- PIWNIK, Marie-Hélène (Org.) *La littérature portugaise : Regards sur deux fins de siècle XIX-XX*. Bordeaux, Maison des Pays Ibériques, 1996.
- RAMALHO, Maria Irene. “A sogra de Rute ou Intersexualidades”, in Boaventura de Sousa Santos (Org.). *Globalização: Fatalidade ou Utopia?* Porto, Afrontamento, 2000, p. 525-555.
- _____. “Os estudos sobre as mulheres e o saber: onde se conclui que o poético é feminista”, in *Ex Aequo*. Nº 5, 2001, p. 107-122.
- RAMALHO, Maria Irene & Ana Luísa AMARAL. “Sobre a «escrita feminina»”, in *Oficina do CES*. Nº 90, Coimbra, Centro de Estudos Sociais, Abril 1997, 41 p.
- RAMALHO, Maria Irene & António Sousa RIBEIRO (Org.). *Entre Ser e Estar: Raízes, Percursos e Discursos da Identidade*. Col. «A Sociedade Portuguesa Perante os Desafios da Globalização», Vol. 8, Porto, Afrontamento, 2001.
- REIS, Carlos. “A produção cultural entre a norma e a ruptura”, in António REIS (Org.). *Portugal Contemporâneo*. Vol. IV, Lisboa, Alfa, 1990, p. 201-270.
- REIS, Carlos & Ana Cristina LOPES. *Dicionário de Narratologia*. 3.^a ed., Coimbra, Almedina, 1991.
- RIBEIRO, Margarida Calafate. *Uma História de Regressos: Império, Guerra Colonial e Pós-colonialismo*. Porto, Afrontamento, 2004.
- ROCHA, Clara. “Ficção dos anos 80”, in *História da Literatura Portuguesa: As Correntes Contemporâneas*. Vol. 7, Direcção de Óscar Lopes e Fátima Marinho, Lisboa, Publicações Alfa, 2002, p. 463-486.
- _____. *Máscaras de Narciso: Estudos sobre Literatura Autobiográfica em Portugal*. Coimbra, Almedina, 1992.
- _____. “Os novos caminhos da literatura” in António Reis (Org.). *Portugal Contemporâneo (1958-1974)*. Vol. V, Lisboa, Publicações Alfa, 1989, p. 259-278.
- RODRIGUES, Urbano Tavares. “O ano literário de 1978 - Em Portugal”, in *Revista Colóquio/Letras*. Nº 48, Mar. 1979, p. 35-36.
- _____. “Balanço do ano literário de 1980: poesia, ficção, ensaio”, in *Revista Colóquio/Letras*. Nº 60, Mar. 1981, p. 42-44.
- SANTOS, Carina Faustino. *A Escrita Feminina e a Guerra Colonial*. Lisboa, Vega, 2003.

- SARAIVA, António José & Óscar LOPES. “Época contemporânea”, in *História da Literatura Portuguesa*. 15^a ed., Porto, Porto Editora, 1989, p. 1003-1190.
- SEIXO, Maria Alzira. “Alteridade e auto-referencialidade no romance português de hoje: a propósito das obras de J. Saramago, M. Cláudio e Maria Gabriela Llansol”, in *A Palavra do Romance: Ensaio de Genealogia e Análise*. Lisboa, Livros Horizonte, 1986, p. 21-27.
- _____. “Balanço do ano literário de 1984 em Portugal - Ficção”, in *Revista Colóquio/Letras*. N.º 84, Lisboa, Mar. 1985, p. 6-9.
- _____. “Dez anos de literatura portuguesa (1974-1984) : Ficção”, in *Revista Colóquio/Letras*. N.º 78, Lisboa, Mar. 1984, p. 30-42.
- _____. “Ficção”, in *Revista Colóquio Letras*. N.º 78, Lisboa, Março 1984, p. 30-42.
- _____. “O ano literário de 1975”, in *Revista Colóquio/Letras*. N.º 30, Lisboa, Março 1976, p. 73-74.
- _____. *Para um Estudo da Expressão do Tempo no Romance Português Contemporâneo*. Lisboa, Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1987.
- SILVA, Maria Regina Tavares da. *A Mulher: Bibliografia Portuguesa Anotada (1518-1998)*. Prefácio de Maria de Lourdes Pintasilgo. Lisboa, Cosmos, 1999.
- SILVA, Vitor Manuel Aguiar. *Teoria da Literatura*. 8^a ed., Coimbra, Livraria Almedina, 1984.

Adília Martins de Carvalho

**Lecture des marges dans les œuvres de
Maria Velho da Costa et Teolinda Gersão**

Les textes de Maria Velho da Costa et de Teolinda Gersão sont habités par des paysages, des archétypes et des autoréflexivités configurés dans des marges, lieux périphériques, qui révèlent simultanément la place centrale occupée par le sujet féminin.

La notion de paysage, matière de la première partie de cette étude, s'articule avec celle d'archétype (de relation archétypique) et d'autoréflexivité, notions traitées respectivement dans la deuxième et troisième parties, à travers - une coordonnée commune - l'espace envisagé sous les trois aspects suivants: le physique, le social et le mental. Les paysages apparaissent dans une marge physique par rapport au centre occupé par le sujet qui les construit. Les archétypes de l'Amazone, de la Sorcière et de la Folle, dans lesquels les personnages féminins se retrouvent, actualisent leur exclusion du cercle social en les renvoyant vers les marges périphériques que peuvent être la nature sauvage ou l'asile psychiatrique. L'autoréflexivité à la marge du texte, « à côté » de ce qui serait censé être le contenu de l'œuvre, s'avère un lieu marginal par rapport au centre traditionnellement occupé par la diégèse.

L'intention sous-jacente à cette étude est d'analyser les configurations de paysages, d'archétypes, de relations archétypiques et de réflexions sur l'écriture au sein des récits fictionnels, qui manifestent une dimension marginale périphérique et paradoxalement contribuent à l'actualisation des subjectivités et des quêtes identitaires « au féminin » recherchées par les Auteurs, les narratrices et les personnages femmes dont la vitalité centrale déstabilise dichotomies et dualismes.

Mots clés : marge, paysage, autoréflexivité, archétype, féminin, fiction, portugais

**Reading the margins in the works of
Maria Velho da Costa and Teolinda Gersão.**

The texts of Maria Velho da Costa and Teolinda Gersão are inhabited by landscapes, archetypes and self-reflexivity configured in margins, peripheral zones, that simultaneously unveil the central place occupied by the female subject.

The matter of the first section of this work, the concept of landscape hinges on the ones of archetype (the archetypal relation) and of self-reflexivity - both being respectively dealt with in the second and in the third sections of this work - through a co-ordinate they share: space considered in these three aspects, the physical, the social and the mental. Landscapes appear in a physical margin in relation to the centre inhabited by the subject that builds them. Embodied by female characters, the archetypes of the Amazon, the Witch and the Madwoman emblemize these characters' being excluded from the social circle as they are being pushed off to the periphery, whether it be the wilderness or the lunatic asylum. Situated in the margins of the text, "beside" the would-be content of the work, self-reflexivity turns out to be a marginal place with regard to the centre, traditionally held by the diegesis.

This study aims at analysing configurations of landscapes, archetypes, archetypal relations and reflections on writing within fictions that, while possessing a peripheral and marginal dimension, still manage to paradoxically contribute to rendering female subjectivities and identity quests sought by the Authors and the female narrators and characters whose central vitality unsteadies dichotomies and binary oppositions.

Keywords: margin, landscape, self-reflexivity, archetype, female, fiction, Portuguese.
