

“COMO SE CALÇA UMA PESSOA
QUE VAI ESCREVER?”
A AUTORREPRESENTAÇÃO
CANGIANTE EM MARIA VELHO
DA COSTA

*“Como se calça uma pessoa que vai
escrever?” Cangiante self-representation in
Maria Velho da Costa*

CLÁUDIA CAPELA
csferreira@esev.ipv.pt
UTAD CEL; IPV, ESEV

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7931-689X>

DOI

https://doi.org/10.14195/0870-4112_3-11_12

Texto recebido em / Text submitted on: 18/03/2025

Texto aprovado em / Text approved on: 01/09/2025

Biblos. Número 11, 2025 • 3.^a Série
pp. 285-307

RESUMO

Este trabalho propõe os escritos da personagem Elisa, em *Casas Pardas*, como ensaio transgressivo do seu autorretrato, delimitando, ulteriormente, a concepção de escrita de Maria Velho da Costa. Ao produzir um discurso intertextual pela apropriação de vários registos, Elisa subverte a natureza autoritária e fixa da língua, operando sobre a gramática social e o discurso representacional da mulher, sobretudo enquanto pessoa escrevente. Como prefiguração de um ato artístico e socialmente interventivo, tal gesto sublinha a manipulação do autorretrato como lugar libertário. Tal movimento não deixa de dialogar com o exercício instaurado pelas Três Marias em *Novas Cartas Portuguesas*, o qual parte justamente da noção de reconhecimento do rosto para, na sua contrafação, desvelar a condição das mulheres no século XX.

Palavras-Chave: Autorrepresentação feminina; autoria; paródia; variação; liberdade.

ABSTRACT

This work proposes the writings of Elisa, from *Casas Pardas*, as a formally transgressive essay of her self-portrait, delineating the author's conception of writing. By producing an intertextual discourse and appropriating various registers, Elisa subverts the authoritative and fixed nature of language, directly affecting the social grammar and representational discourses of women, particularly as writing individuals. Such is an artistic and social libertarian gesture. Fictional manipulation is thus emphasized as a fertile ground for liberation just like the exercise carried out by Três Marias in *Novas Cartas Portuguesas* which depends on the notion of face recognition and its puzzlement to unveil the condition of women in the 20th century.

Keywords: Female self-representation; authorship; parody; variation; liberty.

Do período da viagem de Artemisia Gentileschi a Londres, em 1638, destaca-se *Autoritratto in veste di Pittura*, ou, simplesmente, *La Pittura*. O que faz deste quadro apetecível? Entre outros, o facto de cruzar o autorretrato e a alegoria, num período em que aos pintores, aos homens em particular, era inviável a figuração de si mesmos enquanto tal, já que a Pittura, representação alegórica introduzida na arte italiana na primeira metade do século XVI, é materializada como figura feminina.

Artemisia Gentileschi emerge “forcefully as the living embodiment of the allegory”, de acordo com Mary D. Garrard (1980: 106). Seguindo os atributos da personificação da pintura postulados por Cesare Ripa em *Iconologia* (1977), Artemisia Gentileschi corrompe-os em simultâneo, reinterpretando a simbólica e a sua representação visual. Os signos que dão o autorretrato como alegoria – a corrente dourada com o pendente da máscara, expressão de imitação, os caracóis desalinhados como insígnia do temperamento artístico divino, e o *drappo cangiante*, procedimento usado como evidência de virtuosidade técnica, no caso, quanto ao tratamento da cor, referido já no *Trattato dell'arte de la pittura* por Giovanni Paolo Lomazzo em 1584 – *desconceptualizam* a autora, identificando-a como interventora de um processo natural ativo e *dessublimando* o ícone. A representação do ato de pintar sublinha, sobretudo, autoconsciência.

A auto-observação e posterior autorrecriação feminina configuram um gesto interventivo estético-político, reclamando o direito à representação num espaço historicamente marcado pela exclusão. Apropriando-se de múltiplos registos discursivos, Elisa, de *Casas Pardas*, encena um autorretrato metalinguisticamente transgressivo, num movimento evocativo de Artemisia Gentileschi e do seu manifesto de autoria simbólica. Este gesto encontra eco em *Novas Cartas Portuguesas*, texto em que o reconhecimento/contrafação dos rostos se afirmam como estratégias críticas ao regime patriarcal. Explorando estratégias de variação linguística, ironia e autoparódia, propõe-se compreender, ao longo deste estudo, como Elisa, representação de uma autora metaliterariamente empenhada, opera uma desconstrução das categorias de género e de autoria, num contexto de transição sociopolítica. A análise desenvolve-se em torno da performatividade textual, da fragmentação narrativa e da reinvenção do sujeito literário feminino, num gesto libertário crescente após 1974.

Os anos 70, em Portugal, determinam de facto uma mutação quanto ao sujeito e à sua representação. Em “Dez anos de literatura portuguesa (1974-1984): ficção”, Maria Alzira Seixo comenta o que começara a ser “um outro tipo de expansão da escrita” (1984: 42). Sublinhando a experimentação formal, o aprofundamento subjetivo e a revisão crítica da tradição literária portuguesa, Maria Alzira Seixo destaca a “diversidade na composição: valorização da escrita, recurso a formas de pluralização discursiva”, bem como o primado da enunciação e a produção feminina (1984: 42). Segundo Manuel Gusmão, a Revolução corresponde à “irrupção de uma fala tacteante e truculenta, construção de uma voz múltipla” (2013: 11). Evidente será que tal energia expansiva se foi magnetizando ao longo da vigência ditatorial, tendo contribuído, para tal dinâmica, uma diversidade de autores e, em particular, mulheres. Escrevendo, souberam materializar representações de *senhoras de si*, senhoras do seu sexo, ausência bem notada por Eduardo Lourenço em “Envoi et adieu à Madeleine” (Lourenço, 1994), desde Oriana de *Amadis*, cuja origem parece, para o fim, indiferente.

A representação não é aqui de somenos, nem, certamente, a autoria e a manipulação da língua. Assim, de forma irónica como Gentileschi, Maria Velho da Costa, já depois de as Três Marias, entre si e cada qual, terem adentrado esse território de sinal tendencialmente masculino e particularmente marialvista durante os anos de vigência do Estado Novo, questiona:

como se calça uma pessoa que vai escrever pelas ruas, que vai principalmente isso, uma pessoa fêmea? Com os sapatos da Agustina que devem ser o que de mais parecido se faz em calçado no Porto com o que de mais parecido se fazia em calçado no Porto? Como os da Irene Lisboa, saldos da secção do Grandella nos anos trinta, se a havia? Como a Virginia Woolf, os mais feios da melhor loja, duas vezes ao ano, por atacado, como os da Gertrude Stein, duas fivelas de strass sem sola?

(Costa, 2013: 75)

Não se trata de estabelecer angústias *bloomianas* – a noção de autoria implica a reconstrução feita à luz do entendimento polifónico e rizomático

deduzido da leitura dos textos de Maria Velho da Costa –, nem de simplesmente distinguir a linha matrilineal. Trata-se, sobretudo, de indagar da forma e assumir a escrita enquanto registo de múltiplos. Trata-se da percepção da facilidade de adestramento da língua, da sua maleabilidade, e da produção possível. Vir a escrever um dia, ou o auto da aprendizagem, eis uma formulação possível para Elisa, a que pergunta. Que a facilidade não se torne facilitismo:

possuir uma gama de advérbios variegada não é nenhuma bênção, nem pelo contrário (...) Repito-me mas não sei se endoideça dado que as palavras me vêm tão corredoiras e de singular, arredo prazer, como pela perfeição de pelo pé de uma cereja roubada haver (...) se não me ponho a pau, num dia assim ainda escrevo, um dia.

(Costa, 2013: 69)

Lemos, assim, a construção de Elisa, uma das várias personagens-escreventes de Maria Velho da Costa e putativa autora do livro que *Casas Pardas* convoca, como autorretrato, fazendo-se notar a ficcionalização da percepção costiana quanto à escrita. Assim, e porque não escrevem, Mary e Elvira, as outras vozes femininas do texto, não serão analisadas sob esse desígnio. Mais do que explorar o aspeto potencialmente biográfico, interessa compreender como o discurso de um *eu* autoral é construído numa época de transição sociopolítica, cenário que se reveste de extrema relevância no texto em questão. Assim, interessa particularizar a forma. Manuel Gusmão refere-o com clareza:

é a multiplicação dos autores-mulheres por onde vêm às linguagens literárias significativas diferenças. Mas é também uma real diversidade de escritas e de poéticas, uma diversidade estética, compositiva, estilística e temática; a invenção, redescoberta e miscigenação de sub-gêneros romanescos; a desenvoltura na diversificação das referências culturais e na utilização das técnicas literárias.

(Costa, 2013: 11)

Gusmão sublinha a especificidade das mudanças, as quais dão a conhecer que o ato, deliberado, resulta dessa consciência da modelização *cangiante* da língua. Do latim *cambiare*, *cangiante* significa *mudar, transformar-se*. Um dos cânones da pintura renascentista, a técnica envolve o uso da luz como construção da perspetiva, recorrendo à espacialidade estratificada para definir volumes com diferentes estádios de reflexos de cor. Neste caso, o tecido textual de Maria Velho da Costa (MVC) bem evidencia a variação, não apenas na perceção da obra como totalidade, mas na análise das orações, construída a base do tecido linguístico sobre uma apropriação ressoante de estilos e composições, de (socio)idioletos e géneros, de homenagem e paródia, comumente autoparódia, produzindo um discurso autónomo e voluptuoso. A propósito de *Casas Pardas*, Maria Alzira Seixo afirma tratar-se de um exemplar romance da modernidade ficcional portuguesa:

onde uma filiação naturalista do desenho das personagens e da ordenação da história dramaticamente se agudiza na fragmentação narrativa e na confrontação dos vários tipos de discurso que manifestam uma verdadeira poética da frase multifacetada nas suas incidências semânticas e ideologicamente carregada de efeitos sabiamente organizados de intertextualidade. (Seixo, 1984: 38)

A ironia e a autoparódia merecem, no âmbito da representação autor-retratística em MVC, um estudo coeso, pois configuram um mecanismo daquilo que Susan Van Dyne (1994), no seu trabalho sobre Plath, *Revising Life*, identifica enquanto estratégia narrativa revisionista do código de restrição associado à figuração feminina. Assim, a teatralização grotesca, a autoparódia e o domínio performático da ação sobre o espetador constituem transgressões no espaço textual. Ora, o grotesco e o abjeto, como Kristeva elucida, disturbam a ordem, o sistema: “What does not respect borders, positions, rules. The in-between, the ambiguous, the composite.” (Kristeva, 1982: 4). Numa apropriação lata do pensamento das autoras acima, dir-se-ia que a variação, ou os *drappo cangiante* de MVC assumirão, teatralizando, instrumentos de reinvenção do retrato da mulher, da voz no texto, sem olvi-

dar, naturalmente, a autoparódia como método. Judith Butler (1999) inicia o seu *Gender Trouble* precisamente interrogando a determinação do *sujeito feminino*, refletindo sobre a representação apriorística das categorias para, depois de pensar a noção de poder e as suas assimetrias, salientar a prática parodística de género como denúncia do seu essencialismo ilusório. Não será de negar o duplo sentido do parágrafo anteriormente citado. *Com que sapatos se calça uma pessoa fêmea para escrever?* situar-se-á no âmbito da paródia da *escrita feminina* por um lado, e indicará, por outro, que o cerne da questão é, ainda assim, inultrapassável.

Desconsiderando a cobertura da boca, a reprodução das vestes longas e dos pés descalços¹, impedindo o observador de encontrar proporção e simetria convencional, Gentileschi ignora a sugestão de Ripa, pois evita lugares comuns da *Pittura* – e consequentemente da representação da mulher –, recusando-lhe um princípio meramente retórico personificado na beleza física². Essa autoconsciência de Gentileschi trespassa a ação inaugural de Elisa. Trata-se de alguém que se prepara para escrever, como aliás Sara, em *Missa in Albis* (2016) o fizera já, ou Raquel, em *Irene ou o Contrato Social* (2000), certa da multiplicidade formulaica da língua, o que a transtorna e seduz. Assim, a consciência de que mais do *que o que se diz*, é fundamental a forma *como se diz* instala a dúvida: como fundar esse ofício da linguagem?

Maina Mendes, publicado em 1969, opera na reconfiguração do romance, produzindo-se uma voz em *mute*, fragmentada, muito devedora da leitura irónica, como Eduardo Lourenço explica, da situação feminina e da condescendência a que a sua voz fora votada: “Poucas coisas foram oferecidas com mais condescendência ao sexo feminino do que a palavra como

¹ “Le donne spese volte hanno lunga la veste e corto l’intelletto”, um provérbio do século XVI (Garrard, 1980: 108).

² Garrard comenta: “Ripa carefully interweaves the themes of the pure intellectual beauty of painting and the physical beauty of women in order to reinforce the cerebral and therefore noble, character of the art of painting. In this, he adopts the device of the Mannerist painters, a formula by which women’s bodies stand for men’s minds. Women, in this conception, do not share in the cerebral bounty of the art they symbolize” (Garrard, 1980: 107).

glosa infinitamente reversível e nula de uma situação que podia suportar “falando-a”, com a condição de não a transformar” (Costa, 1977: 9). Tal afirmação ultrapassa a questão socio-individual e implica a expressão artística, inscrevendo-se na questão da geopolítica da identidade, conceito de Susan Stanford Friedman (1998), na apropriação do corpo enquanto lugar de autorrepresentação geográfica da corporeidade da mulher, e de que a voz é sinal. Neste domínio, Adrienne Rich (2003) reclama o território mais próximo, o corpo, como ponto de partida. Significa, assim, antever a voz da mulher não apenas enquanto construção pessoal, mas como amplificação dos lugares que lhe foram sendo vedados continuamente. A automutilação da voz com que MVC inaugura o texto na primeira parte de *Maina Mendes* reveste-se desse pendor histórico de quem usa a arma sobre si mesma como objeto de equilíbrio. Eduardo Lourenço continua:

Confinada e glorificada como suporte da re-reprodução, mas ausente da nobre produção, a palavra feminina só podia ecoar ou correr paralela – nos casos da Teresa de Ávila ou de Marie Curie – à nomeação soberana do mundo, privilégio de Adão e seus abençoados sucessores.
(Costa, 1977: 10)

Portanto, o significado de pensar com minúcia o tipo de sapatos a calçar evoca a violência operada sobre a utilização efetiva da própria linguagem, do recorte e esvaziamento exigido à figura da mulher, condenada à reprodução da língua pátria, e não, talvez, matéria, em diversos estratos da sua vida. Mera incubadora, a figura fêmea parece, assim, rebelada contra a imagem que qualquer pretenso atilado espelho pretende assegurar, inventando a sua fala.

Começar a andar implica, portanto, encontrar sapatos. Agustina Bessa-Luís, Maria Isabel Barreno, Maria Judite de Carvalho constituem, no entender de Eduardo Lourenço, acontecimentos na “história real e textual da moderna consciência feminina, assinalando nela a passagem da mulher como objeto à sua conversão em sujeito” (Costa, 1977: 12). A *Maina Mendes*, à sua mudez, assiná-las-á como “refluir mágico para o ponto zero a partir do qual poderá, mais tarde, inventar a fala (...) autónoma e soberana, que os homens usufruem sem

riscos desde sempre, por ‘direito divino’”, pelo que o romance será a “epopeia (...) da invenção dessa fala, a sua inevitável e magistral recuperação” (Costa, 1977: 10). Se *Novas Cartas Portuguesas*, com Maria Isabel Barreno e Maria Teresa Horta, descrevem o tremor que Portugal vinha pressentindo social e literariamente, pois, e como aponta Maria Alzira Seixo, a intertextualidade, a hibridez e a alteridade são centrais na obra, pondo em causa a noção de autoria e autoridade, dialogando sempre com o “corpo social do discurso” (Seixo, 2001: 179), *Casas Pardas* materializa-o, integrando a mudança na palavra *poder*. Quer pela insistência na interrogação face à autoria/autoridade, quer pela modelagem compositivo-estilística, o romance assenta numa incitação à variação, à produção de um discurso autónomo, reconhecível, e desconforme, dir-se-ia, face aos modelos existentes. Um exercício de libertação quanto à expressão e à inscrição no campo da estética, bem como na reconversão linguística com efeitos sociais. A paródia, na deformação de textos (con)sagrados, profana e expande o espaço textual. Nesse sentido, a legitimação da pergunta: *como se calça uma pessoa que vai escrever?* Assumindo a literatura como um tecnicismo, passe-se a redutora inscrição, a questão coloca-se a nível linguístico, composicional, além da componente temática. Este aspeto tem sido negligenciado na leitura de *Novas Cartas Portuguesas*, lugar amplo em que a dicção, ou o significativo, é tão revolucionário como o significado.

Parece, deste modo, indispensável ressaltar o percurso de Elisa como uma aprendizagem de escrita, consequente e refletida. O ato consciente implica uma construção discursiva que, porém, importa não converter em solilóquio. Aprender a escrever, ou a calçar-se, é, então, uma questão de consciencialização do mundo, uma exteriorização, escrever para fora, como quem se calça para sair à rua. Trata-se de deixar que o corpo ocupe o seu espaço. Não é despiendo que Elisa o pergunte no exterior, observando quem passa –

Aqui estou de banco de Avenida (...) E sei agora porque é que estou aqui sentada a mais gelar por fricção de costado a tinta do banco (...) estou a perceber que isto não pode ser assim e que Eu tenho que perceber isso sentada por debaixo de um lindíssimo dia de Lisboa.

(Costa, 2013: 73)

–, porquanto o projeto de individuação da voz escrevente é inteiramente dependente da inscrição celular numa comunidade, pois a escrever, escreve-se para outrem e a partir de outrem. O *eu*, neste contexto, assemelha-se a um ponto de passagem entre a audição – a polifonia e o substrato musical são reconhecíveis em MVC – e o vozeamento. Uma cadeia.

A escrita, enquanto projeto, alcança a configuração do mundo em que o pronome da tessitura romanesca ou discursiva se inscreve:

Tudo é afinal novo. Ou há uma maneira de olhar de mim em que tudo é novo (...) Isso é por causa do que vais escrever quando um dia escreveres, dizia ontem-hoje o Lúcio, que ele é dos que acham que o que se faz de desnaturado é sempre coisa para ser de arte. Sempre é uma ordem. Começo a saber o que é mexer numa arte por dentro das guitas do boneco mas não é isso ao que eu ando, ou ando a outra coisa que talvez só lá chegue pela vestimenta disso. Eu queria era. Outra era?

(Costa, 2013: 74)

A pergunta que imediatamente antecede a problemática do calçado, “Será que para andar deveras ao que ando só descalça e com um funil na cabeça e badalo de contágio?” (Costa, 2013: 75), introduz mais prontamente o dispositivo do autorretrato enquanto subjetividade apostada na emancipação e liberdade. Tomando-as como figuras de leitura (De Man, 1986), autorretrato e autobiografia são, sobretudo, construções representacionais de um *eu*, produção de um discurso centrado na figura de uma *persona*, biográfica ou ficcional. A propósito, Isabel Baraona afirma que nenhum texto é uma projeção direta e fiel do autor, pois a transposição de uma memória em linguagem cria uma nova narrativa moldada pelo tempo presente e pela distância em relação à experiência vivida (Baraona, 2011: 110).

A problemática pronominal – o texto é dividido em *casas* (capítulos), e em cada casa é inscrito o discurso de uma das três mulheres, modificando-se o uso das pessoas gramaticais – implica um tratamento linguístico inovador e configura um mecanismo transgressivo, fazendo notar a interdependência social e a identidade como ambiente simbiótico; o *eu* é sempre um *tu* ou um

ela em simultâneo; o aspeto relacional é elementar enquanto autoconhecimento numa vertente individual, nacional e intercultural; dir-se-ia que no âmbito da escrita em primeira pessoa, autoficcional/biográfica, a instauração de diversidade pronominal é relevante como ato de desbravamento e discursivização. Se o individual é coletivo, como o pessoal é político, a variação dos pronomes destas mulheres diz da relevância das figurações de feminino no final da década de 70 enquanto emancipação e resultado do adestramento da língua, da invenção da fala não meramente fixada em *mim*, mas nos pronomes *outros*. Na verdade, a subjetividade poderá ser pensada como fenómeno coletivizante, de *outrização* permanente. Assim, *cangiante*, a pronominalização dinamiza a funcionalidade autorretratista. Elisa e Elvira, duas personagens de *Casas Pardas*, movem-se; Mary, a terceira, permanece, o movimento progressivo das primeiras contrasta com a estabilidade de Mary, pois a sua obnubilação, individual e coletiva, legenda um tempo que soçobra.

Neste triplo processo de individuação, na “re-semantização do nome próprio”, como lhe chama Manuel Gusmão (2013: 20), interessa-nos particularmente Elisa enquanto aprendiz da escrita, e o viés metalinguístico operado pela personagem. Nesse sentido, a corrupção da forma canónica da enunciação, singular e intransmissível, implica uma mudança no sentido de libertação da língua, fulcro para a transformação estética e social. Em último caso, tal mecanismo de polivocalização integra a noção de língua e literatura para MVC, num registo intertextual, polifónico.

Se Elisa desvenda mecanismos de construção romanesca, sem deixar de os estabelecer em relação ao contexto e ao *outro*, Elvira demonstra, por seu lado, um espaço de conflito interior, de densificação pessoal igualmente devedor das relações com o mundo. Mary, na sua consumição, desempenhará o exercício contrário. A sua reflexão, dramática, isolá-la-á na sua casa até à extinção. Três enunciações que formam sujeitos complexos, dos quais se destaca Elisa como mediadora vocálica.

No segundo capítulo, ou “Casa de Elisa, Os trabalhos de casa: pote podre”, os exercícios desenvolvidos como experiência de escrita são reveladores. Trata-se da *cópia*, assinalada a cursivo no corpo de texto, de textos atribuídos a Santa Teresa de Ávila e de Gertrude Stein. Os textos são copiados

paralelamente, formando duas colunas. Se *De gravissima culpa*, citada da regra teresiana *Constituciones para las Carmelitas Descalzas* – note-se a ironia dos pés descalços, que Elisa repete em vários momentos – evoca a experiência inscrita na infância da autora, que nunca ocultou o rigor ditatorial do colégio frequentado, o texto de Stein, por sua vez, não só interage com o discurso anterior, como é chamado à problematização quer da noção de autoridade e propriedade da *palavra*, quer do aparato formal, atendendo à desconstrução radical da escrita, promovendo ainda a noção de desmontagem da percepção literária de (auto)biografia e retrato.

O primeiro discurso, na coluna da esquerda, trata-se de uma mescla das últimas disposições do capítulo das culpas de *Constituciones*, ordenado gradualmente de *leve culpa* a *gravíssima*:

incorrigibilidad de aquella que no
teme cometer las culpas y rehusa su-
frir la penitencia [...] que por el gran
vicio de su lengua en esta manera sea
punida de ahí sea puesta en la carcel;
y si en algun tiempo fuere librada
de la carcel, no tenga voz ni lugar

Look at me now and here I am
And with it all it is not prepara-
-tion [...]
It is mine to sit and carefully to
be thought through
Let it be that it is said let me alone
[...]
And noises have no other.
It is in their refrain that they
sing me
It just can happen so.

(Costa, 2013: 130)

Do pecado do uso da língua, cuja penitência é sofrer o desmantelamento, a despossessão e desterritorialização, “no tenga voz ni lugar”, passa-se à reflexão do *eu*: “It is mine to sit and carefully to be thought through”. Não deixa de ser relevante que o pensamento seja feito de través: ser pensada, ser atravessada pelo pensamento acerca de mim. A distinção entre o uso da ativa e da passiva será fruto de novas indagações posteriormente. É a língua que

diz o *eu* que pensa? Uma produção ulterior? Uma imagem, portanto, de *si mesma* pensando-se não exatamente como prolongamento, mas representação paralela? Uma representação que evoque outras e que lhes saiba responder?

À lei teresiana contrapõe-se o que, segundo Marjorie Perloff, na análise à escrita de Gertrude Stein, constitui uma “sintaxe diferencial” (2003), justapondo-se a subversão gramatical ao discurso coeso e coerente cuja sintática parece estabelecer uma espécie de competência impositiva e regularizadora. Autoritária, de facto.

Perante a essencialização da culpa e da penitência, produz-se uma sintaxe libertária, de experimentação e reinscrição, o que não surpreende que tal implique a natureza da representação do *eu* e o seu linguajar: “eu vou-me explicar que essa é a destinação de quem copia a dúvida da identidade própria [...] Porque onde eu nasci, pátria e casa, estava tudo roto” (Costa, 2013: 130). Se, estilisticamente, os dois textos citados convergem para uma ideia de aprendizagem contínua, parcelada apenas pelo tempo de vivência das experiências, a verdade é que a sua amálgama ou justaposição implicará o que Rosalind Moad, precisamente sobre Stein, apelida de *voice-montage* (Moad, 1993: 9). Veja-se outro exemplo, no qual diversas falas são simultaneamente emitidas, compondo um mosaico alargado dos espaços:

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

E esta ovação clara do dia passar passando
(Costa, 2013: 63)

Ou:

Não é que eu me rale, sempre amei
Mais o Divertimento e a mais Vida
Que a Vidinha. Sara dixit melior
(a scholar is a scholar is a scholar,

Tenho o sétimo, céus, ano):
 – Não é por nada Zizinha, mas
 ir alugar casa tendo a casa dos seus
 (Costa, 2013: 134)

Tais montagens de vozes *polivocalizam* o texto e a origem dele, numa prática de individuação moldada sonoramente de vastas proveniências. A consolidação autorrepresentacional, tomando a primeira pessoa, produz séries variáveis, elevadas a uma potência máxima em *Missa in Albis*. Os registos, numa variação não seletiva, do mais coloquial ao mais poético, e do mais expectável ao mais inventivo, libertam o discurso de qualquer regra consolidada da narrativa e das suas categorias, desobrigando o texto de conceções restritivas e moldando-o sob a maleabilidade linguística. É caso disso a abertura de *Casas Pardas*, ou a icónica conversa de Sara e Simão, em *Missa in Albis*, numa leitaria. Tal montagem ganhará espaço considerável nesse texto, tornando a linguagem personagem de facto, o que resultará no colapso da ideia de narração totalizante. É a “cabeça azoadada de vozes” (Costa, 2013: 63) a base dessa montagem, bem como a da composição espacial, indagando, ainda que de forma elíptica e fragmentada, a fala como segmento de completude e (auto e hétero) retratos performativos, mesclando, como uma lembrança a que se somam as demais, tempos diversos e antagónicos. Tal montagem caleidoscópica de vozes pensa o indivíduo no lugar de um todo, e toma geografias mais amplas em *Myra*. Com efeito, o pensamento aberto postulado já nas questões levantadas por Elisa – a questão de identidade nacional, do seu passado colonial africano e do seu futuro europeu – atinge proporções superiores, como que um “crioulo galáctico” (Costa, 2013: 397), inventariando a língua e o que dela influi nos indivíduos.

Outro exemplo da composição experiencial de Elisa e do seu próprio retrato é, desta vez sob o mote e jogo de palavras “*copiosa mente*”, a citação da *Crónica do Cruzado Osberno*, evocando Agustina Bessa-Luís, visto tratar-se da citação da tradução do texto latino da Conquista de Lisboa aos Mouros, paralela a um texto intitulado “O malogrado”, assinalado, em rodapé, como “Eulisa. ELISABONN, texto em preparação” (Costa, 2013: 138). As *cópias*

e *redações* são inscritas nos textos como autorreferência, fazendo-se alusão à, já então, disponibilidade da autora para a escrita, atividade reconhecida na infância e insinuada como autoparódia em textos como *Missa in Albis* e *O Livro do Meio*, numa partilha epistolar com Armando da Silva Carvalho.

Se, imediatamente antes, Elisa reflete sobre a natureza gramatical de ser-se dita –

Mas também, inda sou damizela,

A fita amarela que trazes pendurada ao pescoço desde que me conheço,
Cesariny, filha? Disparate, pai, António, cumá ti, Maria, cumá eu, Lisboa,
cuma nós. Lembro-me mal desse sorriso.

Da compulsividade do registo. Espécie de Barragem contra a Voz Passiva.
Ela abandona-se, é o contrário de, Ela é abandonada. Ou se é caso de
vingança, como diz a mestra, também posso, enquanto passa nas ameias,
e na deglutição e digestão televisiva dos serões em família dos jantares do
meu bairro, digo que posso, in(com)paravelmente, refazer-me

copiosa mente
(Costa, 2013: 135)

– logo depois descreve “onde se põe quem é escritor: de um sítio donde dá a ver um voyeur muito parecido com o próprio” (Costa, 2013: 138).

Depois das *redações*, a *tradução*. Trata-se dos primeiros versos do poema narrativo “A lover’s complaint”, de Shakespeare, como mote para o “Monólogo da Mofina”, alusão diretíssima a Gil Vicente, já explícito na nomeação do livro, e a Mofina Mendes, estabelecendo um acordo intertextual entre o sujeito feminino shakespeariano e a alegoria da instabilidade da personagem vicentina. Na verdade, tal recriação na produção de uma das várias vozes responsáveis pelo tecido textual como primícia ou amadurecimento da narradora Elisa, na construção do seu próprio retrato, identitário e literário, descende do queixume shakespeariano e da malfazeja sorte da pastora vicentina. O

discurso de Mofina, no texto de *Casas Pardas*, apropria-se de um tipo social, e o pote vicentino, aqui, age como elemento de paródia, não sendo de ignorar o facto de o capítulo ser nomeado como *pote podre*.

O comentário, depois, da autora das vozes, é como um aparte de que fosse responsável como dramaturga, entabulando diálogos com o Mestre, no caso, Gil Vicente, no pensamento de si como parte de um todo maior, fazendo depender a sua identidade do contexto sociogeográfico dessas *casas pardas*. De facto, a agilidade na montagem das vozes implica a pretensão de as formular como no palco, o que, aliás, é bem visível num dos capítulos, “A terça casa”, texto dramático de três atos, justamente no qual se vê a dinâmica do poder e do efeito do sismo. Assim, o diálogo entre Elisa e Mestre Gil é frutuoso:

Se não tiveres medo das tuas sombras elas vêm-te comer à mão. Comer o quê, Mestre? Dá-lhes um pouco da carne dos teus ossos, acabam por se comer umas às outras. Não virão mais, Mestre?, Sempre, sempre mais, de todalas tuas parte mundanaís, ao fim de uns anos são com anhos do teu aprisco. E isso mata, Mestre? A longo prazo, tudo mata, pastora.

(Costa, 2013: 163)

Uma paisagem humana, sùmula contínua de crescentes vozes e imagens. O autorretrato é feito de fora para dentro, formulando a conceção de literatura e língua enquanto intertexto. Retratos literários fá-los-á mais evidentes em *Missa in Albis*, nomeadamente os de Nuno Bragança, Maria Gabriela Llansol, e Agustina Bessa-Luís, assumindo a apropriação e recriação das suas imagens literárias, linguisticamente. Cite-se, consecutivamente: “Estava um homem em cima de um monte a olhar para o monte que estava branco porque tinha nevado. Fechou um olho porque aquilo era tão branco que quase que o cegava” (Costa, 2016: 284).

Porque Sara se está perdendo, e o seu espírito e o seu corpo, por um fenómeno que é o tomar por recreação um estado que devia ser vivido com solenidade: a disposição às palavras. Sabe, na qualidade de sintoma, sinal tardio, que é possível pela escrita alcandorar-se um lugar temido: a pura luz (Costa, 2016: 394)

E, ainda:

Cheirava a terra molhada e havia camélias precoces, brancas, que começavam a abrir. Eu avisei-o que elas não tinham cheiro por isso as cortesãs as usavam, para não destoar dos perfumes. Martim riu-se, disse que eu era muito imaginosa e que a fé de Sara lhe estava a fazer perder a sua. — não, entre o Simão e a Sara passa-se o tipo de coisa que no Norte faz gorar os ovos deitados e no Sul as perdigueiras ciarem antes do tempo, os canitos nascem cegos. (Costa, 2016: 115)

A questão é contínua, como quem desenha: “A minha mente desagrega? A minha mente executa, excreta, solo de trompa em fuga” (Costa, 2013: 293) e há a necessidade de extirpação: “A casa de onde me extirpo é um inferno” (Costa, 2013: 295) e conclui: “Não é o que eu percebo que me muda, é o que muda que me há-de perceber” (Costa, 2013: 299). A pergunta mantém-se, a produção do próprio retrato manualmente: “Elisa quer dizer o quê, a eleita ou a elidida, suprimida? A elisão evita o hiato” (Costa, 2013: 305). No texto que se segue, intitulado “Enunciação, depois da *cópia, redação, tradução*”, dá-se o encontro consigo mesma, “Chamo-me Elisa” (Costa, 2013: 307); trata-se da sua inscrição identitária diante de alguém tido como *outridade*, numa averbação da *différance* e das relações da língua e da história portuguesa com a sua herança e responsabilidade.

Estas autorrepresentações desembocam na V Casa, “Língua”. De “Vaga” a “Língua”, interpoladas pelos irónicos “Trabalhos de Casa” e “Angelus”, o percurso é ascendente e termina na projeção da *persona* como uma *ela*, registo do que foi já conseguido e de que é possível observar, a dois tempos, o interior e o exterior, o traço robusto do lápis, barramento de um *eu*, a assunção de um *ela*, um espaço de permeio entre objeto e a sua dicção inevitavelmente elaborada. Tal oscilação da autofiguração entre o *eu* e o *ela* parece, portanto, uma técnica de adulteração do conceito de *identidade*, da ideia da grafia de *si*, complexificando as noções de biografia, ficcionalidade e representação.

Enquanto produção ou desdobramento, a palavra procura, mais do que mimetizar, construir. Nesse sentido:

Quanto a Elisa, ah, Elisa está em casa. É noite. Este capítulo é nocturno como teréis decifrado já pela sequência algo rígida da sucessão aqui dos dias e das noites. A literatura moderna serve para demonstrar a irrelevância da evidenciação de processos de mostrar. [...] 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.

(Costa 2013: 383)

“A minha pátria são os pronomes dolorosamente pessoais. Eram as coisas assim que Elisa escrevia nesses dias” (Costa, 2013: 388). Esta escrita é a da aprendizagem do gesto. Do gesto do traço da escrita, dos outros, *milenaes*, pois que se inscrevem numa leitura e performance social que importa conhecer: “Olhando para o espelho com o cabelo húmido frisando comprido debaixo da toalha acrescentava ainda que era já mulher e que sim, sim, também isso se veria depois, da diferença de solidões, de gestos milenares.” (Costa, 2013: 389). De resto, “Podia de facto ter endoidecido, Elisa, mas fora uma criança preparada (...) a mutações muito bruscas, das que podem ficar reconhecidas na nomenclatura dos textos como revelações” (Costa, 2013: 391).

O gesto retratístico continua; destaca-se a – propositada ou inconsciente? – variação pronominal, que se assinala e se lê como retrato da personagem e da autora: “Falta-me um grito, uma única frase de confiança brotada das rochas de basalto desta cidade (...), nação marcada pela dispersibilidade (...) E esse seria um tema muito recorrente nos seus escritos” (Costa, 2013: 403). E então, Elisa é Electra, *elektron*³,

E então, uma outra vez a pequena Elisa adormece dentro do seu corpo de adolescência a um tempo lenta e precoce, adormece porque não está de facto a preparar nenhum exame mas a modular a trajectória do seu corpo que fala sobre a porção de terra que lhe coube (...) Tem agora os cabelos

³ Sublinhados originais no texto de MVC.

quase pretos espalhados sobre a cara de feições agudas e fechados os olhos sobre a íris cuja coloração é variável por luminosidades ou humor.
(Costa, 2013: 405)

Depois, é o sono e o sonho, Elisa aliciana sobre a lebre, em “floresta musguenta cheia de míscaros”, que a prepara: “Agarra-te bem que inda agora vamos a entrar” (Costa, 2013: 405). No discurso, na sua labilidade, na hora nova do mundo novo. Como em *Pittura* de Artemisia Gentileschi, o que encontramos nos textos de Maria Velho da Costa é a artista “engaged in work” (Garrard, 1980: 109), sem outro sinal distintivo de qualquer *status* que não seja a simples manipulação da escrita, a absorção prática que o ofício implica.

Por seu lado, será pela ironia ante o canónico, seja na desvirtuação do género literário e na interpenetração dos registos de língua, seja na revisitação da tradição literária e na consideração de autoria, que as *Novas Cartas Portuguesas* produzem um autorretrato não somente das mulheres, mas da literatura: “O que é a literatura? E o que é esta experiência de três?” (Barreno, Horta, Costa, 2017: 288). Além da referência frontal aos diversos tipos de clausura e da interrogação do pretenso “destino biológico” (Barreno, Horta, Costa, 2017: 205) fadado para as mulheres, a inovação do livro é a escrita colaborativa, ultrapassando a noção de univocidade:

Talvez mais nada do que o dizemos em alta voz – coragem? necessidade? – os mal-estares, os ataques, as recusas e os medos. Quem escreve, omite e elabora, segundo as regras do tempo e do lugar, alinda o auto-retrato. Aqui e agora, por exemplo, podem aparecer certas liberdades de linguagem, mas outras não, os maneirismos aceites são uns quantos, e ser reaccionário é a desclassificação sem recurso; somos todos escritores puros e limpos, ai, e de tão bons sentimentos. Por isso não emendei, não omiti, etc. Que saia a nossa dialéctica de mulheres-nas-cidas-e-criadas-na-burguesia-citadina-desta-sociedade-cujos-valores-bem-sabemos-e-simpatizantes-com-todas-as-classes-e-grupos-explorados-com-agudo-sentimento-de-pertença-ao-grupo-explorado-«mulheres»-, que esta nossa dialéctica retorcida se desenrole entre nós e os outros, e não só intra-eus ou intra-nós.
(Barreno, Horta, Costa, 2017: 289)

A clausura das mulheres é toda uma clausura cultural, de língua, portanto, e como tal, exige resistência e reescrita. No prefácio de *Novas Cartas Portuguesas*, Maria de Lourdes Pintasilgo evoca uma leitura psicanalítica, embora lhe resista, bastando-lhe para o efeito a sinalização do “inconsciente”, cujo significado ultrapassa o estilo barroco da obra, mas que se situa ao nível do discurso, no “dizer quem, no dizer como” (Pintasilgo, 2017: 36). Se “Mariana nunca foi mais que seu convento e o senhor de Chamilly apenas lhe foi pretexto de vir escrevendo a nosso encontro” (Barreno, Horta, Costa, 2017: 28), então, “a literatura é uma longa carta a um interlocutor invisível, presente, possível ou futura paixão que liquidamos alimentamos ou procuramos.” (Barreno, Horta, Costa, 2017: 3). O exercício literário é o da “paixão”, pois “o que pode a literatura? Ou antes: o que podem as palavras?” (Barreno, Horta, Costa, 2017: 197). Conscientes de que tomar a palavra constitui uma arma, é dela que a edificação de uma potencial cultura partilhada dependerá. Nesse caso, urge

reaprender a ser, [...] reinventar o modelo, o papel, a imagem, o gesto e a palavra quotidianos [...] inventar[es] sozinha a mãe, a heroína, a ideologia, o mito, a matriz, que te pusesse espessura e significado perante os outros [...] Chegará o dia, Maria Ana?
(Barreno, Horta, Costa, 2017: 199)

Facilmente se reclama para o lugar da palavra, da escrita e da literatura, a reinvenção de modelos, de máscaras que possam fazer soar uma língua inclusiva.

A teia urdida pelas “três aranhas astuciosas fiando de nós mesmas nossa arte” (Barreno, Horta, Costa, 2017: 34), além de evocar Ariadne e a conceção ficcional de Virginia Woolf, potencia uma leitura sob a proposta de “*sympoiesis*” e “tentacular thinking” de Donna Haraway (2016), e de que *Cat’s Cradle Series* de Baila Goldenthal (2008) constitui outro bom exemplo, evidenciando a complexidade das relações humanas e o princípio *compostista*, por oposição ao pós-humanista (Haraway, 2016: 101). De facto, e numa perspetivação no âmbito dos estudos ecocríticos que, contudo, não exclui, acreditamos, a

dinâmica desenvolvida em *NCP*, pode afirmar-se: “The earth of the ongoing Chthulucene is sympoietic, not autopoietic” (Haraway, 2016: 33).

O mosaico de citações, a heteroglossia e a contradição do logocentrismo, ou, se preferirmos: a *sympoiesis* promove uma *desessencialização* da figura protocolar e autoritária do *eu*, sem, porém, deixar de a pensar enquanto pertença de um núcleo partilhado e contributivo, como quem se retratasse extirpando-se de si mesmo. Assim, o autorretrato, em *Casas Pardas*, assenta sobretudo na re-enunciação e encenação dos *eus* em movimento, casas-carrosséis, profanizando iconoclasticamente a língua e tudo aquilo que a caracteriza enquanto cultura. Ao desviar-se e ao transgredir o texto formalmente, liberta-se e revitaliza-se a representação da mulher. A renúncia de Elisa a um formato social privilegiado, à funcionalidade cooperante de uma ideia de feminilidade, bem como à *auctoritas* da língua, seja escrita, seja oralizante, literária, popular, mas canonizada de alguma forma, resulta na reinvenção não apenas do discurso, mas da conceção de autorretrato enquanto potencial género. A desordem textual, a heterogeneidade dos níveis de linguagem, os jogos fonético-semânticos, as subversões do canónico, a fragmentação e retoma reinventada de expressões memorizadas, aforísticas e assim estereotipadas, permitem agilizar a questionável essência da língua, pelo que daí resultará a possibilidade de variação quer da identidade, quer, consequentemente, da representação, influenciando nas conceções sobre os objetos e sujeitos pensados.

São *casas* ambíguas: *pardas* se fechadas sobre si, pelo que a abertura ao azoado de vozes enriquece-as, não raro entorpecidas e empobrecedoras, decorrentes do discurso instituído. Ainda assim, pardacentas, matizam o retrato, abrindo-o à natureza múltipla e reconstrutiva da língua. Elisa representa[-se]:

Então, sempre é artista? Não, amadora de registos. Quer dizer que não tem profissão? Pois, não, tenho, ainda é muito pequenina. Vai ser poeta, é? Não me parece, preciso tanto de explicar. Nacionalidade? Amadora de registos, varia, divagante.
(Costa, 2013: 292).

BIBLIOGRAFIA

- Baraona, Isabel (2011). Autor de um mundo, autor de si. *Cadernos PAR*, 4, 107-111.
- Barreno, Maria Isabel; Horta, Maria Teresa; Costa, Maria Velho da (2017). *Novas Cartas Portuguesas*. Ed. anotada, Org. de Ana Luísa Amaral. Alfragide: D. Quixote.
- Butler, Judith (1999). *Gender Trouble*. New York: Routledge.
- Costa, Maria Velho da (1977). *Maina Mendes*. Lisboa: Moraes Editores.
- (2013). *Casas Pardas*. Porto: Assírio e Alvim.
- (2016). *Missa in Albis*. Porto: Assírio e Alvim.
- De Man, Paul (1986). *Rethoric of romanticism*. New York: Columbia University Press.
- Friedman, Susan Stanford (1998). *Mappings. Feminism and the Cultural Geographies of Encounter*. Princeton: Princeton University Press.
- Garrard, Mary D. (1980). Artemisia Gentileschi's Self-Portrait as the Allegory of Painting. *The Art Bulletin*, 62, 97-112.
- Gentileschi, Artemisia (c. 1639). *Self-Portrait as the Allegory of Painting (La Pittura)* [Pintura]. London: Tate Britain Gallery.
- Goldenthal, Baila (2008). *Cat's Cradle Series*. [Pintura]. Disponível em: http://www.bailagoldenthal.com/painting/cats_cradle/cats_cradle.html
- Gusmão, Manuel (2013). Prefácio – A arte da polifonia e o rigor da paixão: uma poética da individuação histórica. In Maria Velho da Costa, *Casas Pardas* (7-58). Porto: Assírio e Alvim.
- Haraway, Donna (2016). *Staying with the trouble: making kin with the Chtulucene*. Durham: Duke University Press.
- Kristeva, Julia (1982). *Powers of Horror, An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press.
- Lourenço, Eduardo (1994). *Nós e a Europa*. Lisboa: INCM.
- Moad, Rosalind (1993). *1914-16: Years of innovation in Gertrude Stein's writing*. York: University of York.
- Perloff, Marjorie (2003). Gertrude Stein's Differential Syntax: Sarah Tryphena Phillips lecture. *Proceedings of the British Academy*, 117, 401-427.
- Pintasilgo, Maria de Lourdes (2017). Pré-Prefácio (leitura breve por excesso de cuidado). In Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa, *Novas Cartas Portuguesas*, Ed. anotada, Org. de Ana Luísa Amaral (27-29). Alfragide: D. Quixote.
- (2017). Prefácio (leitura longa e descuidada). In Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa, *Novas Cartas Portuguesas*, Ed. anotada, Org. de Ana Luísa Amaral (31-48). Alfragide: D. Quixote.

- Rich, Adrienne (2003). *The Fact of a Doorframe: Selected Poems 1950-2001*. New York: WW Norton & CO.
- Ripa, Cesare (1977). *Iconologia*. New York: Garland Publishing.
- Seixo, Maria Alzira (1984). Dez anos de literatura portuguesa (1974-1984): ficção. *Revista Colóquio/Letras*, 78, 30-42.
- (2001). *Outros erros. Ensaios de literatura*. Porto: Edições Asa.
- Van Dyne, Susan (1994). *Revising Life: Sylvia Plath's Ariel Poems*. Chapel Hill: The University of North Carolina.

