

Jorge Vicente Valentim*

UFSCar/UNESP-FCLAr

O Lugar Comum (1966) ou a juvenília ficcional de Maria Velho da Costa¹

Resumo:

Objetiva-se, no presente trabalho, apresentar algumas reflexões em torno de *O Lugar Comum* (1966), de Maria Velho da Costa. Primeiro título publicado da autora homenageada, a coletânea reúne 5 contos (ou ficções curtas) e com temas que já postulam o seu pensamento crítico e criador, consolidado em textos posteriores. A partir da nomenclatura utilizada por Manuela Nogueira (1995) e Guido Battelli (2005) em suas análises das obras inaugurais e de juventude de Mário de Sá-Carneiro e Florbela Espanca, respectivamente, pretendemos, aqui, interrogar se *O Lugar Comum* (1966) também não poderia ser lido como uma possível juvenília ficcional da autora, onde as suas principais idéias estéticas são colocadas em pauta.

Palavras-chave:

Juvenília ficcional, Ficção portuguesa, Autoria Feminina, Maria Velho da Costa

Abstract:

The aim of this paper is to present some reflections on Maria Velho da Costa's *O Lugar Comum* (1966). First published title of the honored author, the collection brings together 5 short stories (or short fictions) and themes that already postulate her critical and creative thinking, consolidated in later texts. From the nomenclature used by Manuela Nogueira (1995) and Guido Battelli (2005) in their analysis of the inaugural and youth works of Mário de Sá-Carneiro and Florbela Espanca, respectively, we intend to ask if *O Lugar Comum* (1966) could be read as a possible fictional youth of the author, where her main aesthetic ideas are put on the agenda.

Keywords:

Fictional youth, Portuguese Fiction, Female Authorship, Maria Velho da Costa

Para Ana Luísa Amaral, que me lançou o desafio de sair dos meus lugares-comuns e reescrever meus mapas, mesmo momentaneamente, entre cravos e cores de rosa. Citá-la, aqui, é minha forma de agradecer o gesto de inquietação e generosidade.

Não tanto as palavras, mas a justa adequação delas a tudo o que escolhia, ou se abandonava a considerar, ganhava uma qualidade de inteireza pesada, de revelação, o que lhe parecia de importância maior não esquecer.

Maria Velho da Costa, *O Lugar Comum*

Na ficção de Maria Velho da Costa, os afectos oferecem-se como matéria e suporte maior da sua atenção ao mundo social, instaurando um *realismo íntimo* onde permanentemente se equaciona o humano e os seus dramas de ser.

Maria José Carneiro Dias, *Maria Velho da Costa: uma Poética da Au(c)toria*

Numa breve visada a publicações destinadas à revisão das obras de escritores portugueses do início do século XX, vindas a lume nos últimos 25 anos, é possível observar a utilização da expressão “juvenília” para designar o conjunto de textos produzidos na fase inicial de produção desses autores, tal como algumas fortunas críticas evidenciam. É o que se pode constatar, por exemplo, nas edições de títulos dramáticos e poéticos, respectivamente, de Mário de Sá-Carneiro (1995) e Florbela Espanca (2005).

Na concepção de Guido Batelli (2005), a partir dos estudos coligidos pelos responsáveis da Colares Editora, a juvenília florbiana surge composta por poemas escritos antes de 1916, portanto, num contexto anterior ao da sua obra de estréia (*Livro de Sóror Saudade*, 1919) e no intercurso da “pré-história da poética” (Dal Farra 1994: 14) da autora de *Trocando Olhares* (1915-1917). De forma muito semelhante, também François Castex (1971) e, em seguida, Manuela Nogueira (Sá-Carneiro 1995) e Maria Aliete Galhoz (Sá-Carneiro 1995) observam e enfatizam os “trabalhos juvenis” de Mário de Sá-Carneiro, compostos em tenra idade e destinados ao teatro, sublinhando, sobretudo, uma precoce tendência de “levantar psiquismos singulares” (*apud* Sá-Carneiro 1995: 16).

Tanto num caso quanto no outro, vale frisar que, muitas vezes, as obras produzidas no período inicial da trajetória de um(a) escritor(a) acabam sendo obnubiladas pelas de maturidade, onde o estilo, as tendências, a poética e a sintaxe efabulatórias granjeiam mais atenção da crítica especializada. Mas nem por isso os primeiros textos produzidos por um(a) autor(a) perdem a sua relevância, posto que, neles, quase sempre, já podem ser observadas as sementes que frutificarão ao longo do tempo.

Se os ensaios anteriormente citados corroboram esta propensão em Florbela Espanca e Mário de Sá-Carneiro, gosto de pensar que tal exercício também poderá ser pensado como um instrumento de leitura da juvenília de uma escritora da envergadura e da relevância de Maria Velho da Costa, relevadas, é claro, as distâncias de tempo e contexto cultural que separam os

dois primeiros exemplos citados da autora aqui homenageada.

Publicada em 1966, portanto, quando Maria Velho da Costa tinha 28 anos, a coletânea de contos *O Lugar Comum* poderia ser pensada como uma obra de juventude, ressaltando-se, no entanto, que, quando assim me refiro, não a estou enclausurando numa jaula temporal, posto que não se trata de uma produção da adolescência ou de faixa etária afim. Esclareço, portanto, de antemão, que a minha proposta de designar *O Lugar Comum* como uma composição de “juvenília ficcional” da autora centra-se exclusivamente na percepção de um texto inaugural de uma sólida e robusta trajetória literária, anunciador e disseminador de sementes cultivadas em títulos posteriores.

Mas por que, então, trazer à tona uma obra de início de percurso, num evento que homenageia os 80 anos da vencedora do Prêmio Camões 2002, dona de composições textuais densas e complexas, como *Maina Mendes* (1969), *Cravo* (1976), *Casas Pardas* (1977) e *Myra* (2008)? Primeiro, por uma questão pessoal, de pura inquietação diante da dificuldade em se encontrar o próprio objeto de investigação. Fora de circulação comercial, *O Lugar Comum* só conheceu a edição de 1966, sob a chancela da Livraria Moraes Editora, podendo ser encontrado apenas em bibliotecas e antiquários a valores nem sempre acessíveis. E, em segundo lugar, pelo quase silenciamento da crítica atual sobre a obra, ainda que, na época do seu aparecimento, ela tenha angariado a atenção de nomes significativos do meio acadêmico. Basta observar a fortuna crítica de Maria Velho da Costa e logo se poderá observar um número reduzido daqueles que efetivamente se debruçaram sobre este primeiro título da autora.

Poder-se-ia, mesmo, falar de um quase silenciamento. Não total, claro está, em virtude de nomes como Pinharanda Gomes (1969), João Maia (1966), Nelson de Matos (1967), Mário Sacramento (1974), Arnaldo Saraiva (1980) e, mais recentemente, Maria José Carneiro Dias (2018).² Datado de 1966, vale lembrar que *O Lugar Comum* é composto por contos escritos entre 1962 e 1965, portanto, num período político turbulento, onde a censura e o controle do Estado Novo sobre as publicações constituem experiências comprovadas no contexto literário português dessa época. Apesar disto, periódicos como *Vértice* e *Colóquio – Revista de Artes e Letras* já se encontravam em franca proliferação, algumas, inclusive, com resenhas e ensaios sobre obras posteriores de Maria Velho da Costa.³

Seja em periódicos de longa trajetória, como *Brotéria*, *Ocidente* e *O Tempo e o Modo*, seja em jornais cotidianos, fato é que a presença de Maria Velho da Costa foi conquistando espaço nesses veículos e cedo angariou a atenção da crítica especializada que nela reconheceu uma voz autônoma e autêntica na ficção portuguesa do século XX. Dentre os já citados acima, destaco uma resenha assinada por Mário Sacramento, publicada no *Diário de Lisboa*, em 30 de março de 1967, e depois recolhida em livro dedicado a análises literárias. Nela, o ensaísta, conhecido por sua forte posição de apoio ao Neo-realismo, não deixa de celebrar as potencialidades de *O Lugar Comum* e de prever a presença efetiva de sua autora no contexto de uma ficção reflexiva sobre a própria condição humana:

Não é leitura comum o livrinho de Maria Velho da Costa. Mas merece uma atenção muito especial. É

fortemente individualizada a sua voz, mesmo quando nela perpassa o eco de outras. E se a sua abordagem é íngreme, isso só significa que é um lugar de peregrino – o lugar-comum. A grande tragédia da vida não é, realmente, a da falta de Deus ou da eternidade, como a apostrofou Unamuno, mas a da incomunicabilidade, ao nível sequer do mais comezinho (Sacramento 1974: 171).

Apesar do título, como bem ressalta Mário Sacramento, nada de comum ou simples parece habitar a escrita e o estilo da jovem escritora. Curioso notar que, somente em ensaios redigidos no contexto do pós-25 de Abril de 1974, ou seja, num cenário onde Maria Velho da Costa já tinha trazido à cena obras como *Maina Mendes* (1969), *Novas Cartas Portuguesas* (1972, em co-autoria com Maria Isabel Barreno e Maria Teresa Horta) e *Desescrita* (1973), por exemplo, *O Lugar Comum* surge com observações pontuais da crítica sobre sua importância na trajetória literária de sua autora, diga-se, de passagem, quase sempre considerada como uma espécie de herdeira dialogante de Agustina Bessa-Luís (Lourenço 1977; Seixo 1977 e 1986). No entanto, se Mário Sacramento (1974) adverte sobre a autonomia da voz da autora estreada em 1966, mesmo quando o eco intertextual de outras vozes nela ressoa, vale destacar que, anos depois, Eduardo Lourenço (1977), no seu incontornável “Prefácio” à 2ª edição de *Maina Mendes*, chama a atenção para a autenticidade e a mesma autonomia narrativas de Maria Velho da Costa em relação àquela “libertação suspensa e mesmo transviada que anos antes se inaugurara em nossas letras e consciência com a prodigiosa tomada de palavra por graça e obra de Agustina Bessa-Luís” (Lourenço 1977: 9-10). Na sua concepção, o caráter singular do projeto literário da autora de *Desescrita* reside, exatamente, num momento em que o discurso feminino desponta com uma potencialidade alicerçada sobre uma diferença, que se quer assumida na sua condição de sujeito atuante na e da história. Por isso, a sua conclusão não poderia ser outra, a não ser a de constatar uma linha de afastamento da grande figura que foi Agustina Bessa-Luís, na medida em que as escritoras reiteram uma liberdade singular na arquitetura das suas respectivas manifestações criadoras.

Desse modo, e nesse contexto, Maria Velho da Costa assume um lugar cimeiro entre os principais nomes da ficção portuguesa, pois, ainda de acordo com Eduardo Lourenço,

Sujeito da história, da sua própria história e das “histórias” que consagraram essa conquista do seu reino tão inacessível por tão próximo, o olhar feminino não podia deter-se nos limites de uma vitória alcançada ainda em termos análogos aos do olhar que o não via. Era necessário escavar sob os muros deste palácio da ficção análoga para tornar mais visível a *ausência* que a recente vitória de novo podia mascarar. Esse contra-palácio, preciso e barroco como nenhum outro dos que se erguem acima da planície da nossa ficção, surgirá sob a invocação de Maina Mendes. (Lourenço 1977: 12-13)

Ora, se *Maina Mendes* (1969) aparece como uma obra certa de maturidade singular, não se pode negar que as germinações das idéias contidas em títulos posteriores têm em *O Lugar Comum* o seu ponto de partida. Nesse sentido, vale lembrar que, depois das primeiras aparições de uma fortuna crítica que logo se expandirá, já no cenário do século XXI, três atentos

leitores da obra de Maria Velho da Costa merecem destaque por defenderem a importância dessa obra de juvenilidade da autora homenageada.

A primeira consideração é a de Isabel Allegro de Magalhães que, no capítulo intitulado “Anos 60 – Ficção”, inserido no sétimo volume da *História da Literatura Portuguesa*, dirigido por Óscar Lopes e Maria de Fátima Marinho (2002), sublinha a importância do livro aqui em foco:

Maria Velho da Costa (1938) estreia-se com *Lugar comum* (1966), que é um conjunto de cinco contos, com páginas de grande beleza, sem dúvida de antologia, que mostram desde já as qualidades de linguagem e narrativas da autora: a espantosa criação de ambiente (como o do colégio das freiras em “Exílio menor”), o ritmo e o sabor da prosa com o estilo muito seu (que parece enraizar-se em Agustina), através de um trabalho quase artesanal sobre a palavra que irá marcar a obra sua posterior. [...]. Mostra-se aqui, como em livros seguintes, um conjunto de ambientes, de situações, que se criticam e ironizam, contra os quais um intenso e contido protesto se anuncia. (Magalhães 2002: 383)

Ainda que a ensaísta aposte naquela herança agustiniana na escrita de Maria Velho da Costa, não restam dúvidas de que, segundo sua análise, os contos de *O Lugar Comum* (1966) têm um papel relevante na trajetória da autora, na medida em que prenunciam um grito, que, anos mais tarde, como bem sublinhara Eduardo Lourenço (1977), será pressentido nas malhas ficcionais de *Maina Mendes* (1969). Dentre as muitas “qualidades de linguagem e narrativas da autora” (*ibidem*), Isabel Allegro de Magalhães assinala a capacidade de disposição das esferas espaciais e dos ambientes, o domínio sobre a articulação da linguagem na semântica narrativa e a artesanaria da palavra poética na construção efabulatória. Certo, sem dúvida, é o diagnóstico observado pela leitora dos contos, se levarmos em consideração que todos esses detalhes não deixam de confirmar e configurar aquela condição autônoma de liberdade e de ressonância do grito, que Eduardo Lourenço (1977) tão bem profetizara.

A segunda consideração crítica que merece destaque é a de Jorge Fernandes da Silveira, reconhecido ensaísta e investigador da produção portuguesa de autoria feminina, que, já nos anos de 1980 e 1990, dedicava boa parte de suas reflexões à produção ficcional de Maria Velho da Costa. Em virtude disso, no seu “Prefácio” a *Da Rosa Fixa*, afirma de maneira incisiva:

Por meio de conto e conta, a totalidade através do fracionado é já, há muito, o modo de a autora de *O Lugar Comum* (1966) trabalhar a sua produção literária: a contrapelo de formas aceitas como paradigmáticas representações da realidade, contra manifestações e manifestos totalitários, escreve atenta às contradições entre a forma literária e o processo social. (Silveira 2014: 11)

Ou seja, na contramão dos lugares-comuns esperados pelo público geral, segundo Jorge Fernandes da Silveira (2014), Maria Velho da Costa aposta num caminho diverso daqueles já sedimentados por outros(as) seus(suas) contemporâneos(as), e tal investimento proporciona-lhe uma condição de destaque, sobretudo, porque tem a coragem de não abrir

mão de pensar o “processo social” desvinculado do seu projeto inventivo. E vale lembrar que, quando o seu primeiro título vem a lume, os gêneros ficcionais (romance, novela, conto, crônica e narrativa infanto-juvenil) já tinham representantes de fôlego no cenário português, sobretudo, no tocante à presença de mulheres escritoras.

Neste sentido, basta lembrar Agustina Bessa-Luís (*A Sibila*, 1954; *A Muralha*, 1957; *O Susto*, 1958; *Ternos Guerreiros*, 1960; *O Sermão de Fogo*, 1962), Carmen de Figueiredo (*Famintos*, 1950; *Vinte Anos de Manicómio*, 1951), Fernanda Botelho (*Calendário Privado*, 1957; *O Ângulo Raso*, 1958; *Xerazade e os Outros*, 1964), Isabel da Nóbrega (*Os Anjos e os Homens*, 1952; *Viver com os Outros*, 1964), Judite Navarro (*Esta é a minha história*, 1947; *Terra de Nod*, 1961), Lília da Fonseca (*O Relógio Parado*, 1961), Manuela Porto (*Uma Ingénua: a História de Beatriz*, 1948; *Doze Histórias sem Sentido*, 1951), Maria Archer (*Casa sem Pão*, 1947; *A Primeira Vítima do Diabo*, 1954), Maria Judite de Carvalho (*As Palavras Poupadas*, 1961; *Paisagem sem Barcos*, 1963), Natália Correia (*Anoiteceu no Bairro*, 1946), Natália Nunes (*Autobiografia de Uma Mulher Romântica*, 1954; *Regresso ao Caos*, 1960; *Assembléia de Mulheres*, 1964), Natércia Freire (*Anel de Sete Pedras*, 1952; *Liberta em Pedra*, 1964), Sophia de Mello Breyner Andresen (*A Fada Oriana*, 1958; *Contos Exemplares*, 1962) e Yvette K. Centeno (*Quem se eu gritar*, 1962), apenas para exemplificar, com algumas de suas obras, aquelas autoras que surgiram a partir de 1946, ou seja, vinte anos antes da estréia de Maria Velho da Costa.

Por fim, a terceira consideração encontra-se num dos grandes e incontornáveis trabalhos de fôlego sobre a obra de Maria Velho da Costa e a relevância de *O Lugar Comum* na trajetória da autora. Trata-se da tese de doutoramento de Maria José Carneiro Dias, publicada em livro, sob o título *Maria Velho da Costa: uma Poética da Au(c)toria* (2018). De forma sensível e pontual, a ensaísta destaca a coletânea de contos como um conjunto de textos onde é possível vislumbrar um conjunto de “fiapos de vida” (Dias 2018: 290).

Ao afirmar que cada um dos contos de *O Lugar Comum* representa, erradicamente, “pedaços de uma realidade comezinha e sem heroicidade, relatados em sequências narrativas abertas e difusas onde se privilegia o espaço do íntimo e da subjetivação” (*ibidem*), Maria José Carneiro Dias reitera a condição de obra de juvenília, onde muitos desses temas servirão como pontos germinais para aquilo que sua autora desenvolverá de forma mais espaiada em romances posteriores.

Depreende-se, portanto, das três linhas analíticas acima uma nítida preocupação em pôr em relevo a importância da obra de 1966 para a consolidação do estilo e do projeto literários de Maria Velho da Costa, apostando, inclusive, numa autonomia da escritora já no seu primeiro título publicado.

Longe, portanto, de ser uma mera coletânea de estréia e do despontar de um percurso em processo, quero crer que *O Lugar Comum* (1966) já delineia as nuances determinantes das escolhas e demandas temáticas e estéticas de Maria Velho da Costa. Se, como acertadamente sublinha Isabel Allegro de Magalhães (2002), o texto inaugural revela um ponto zero arquitetural da autora em tecer uma voz crítica, onde a resistência e o protesto já se ensaiam, vale frisar, na esteira do pensamento de Jorge Fernandes da Silveira (2014), a capacidade de se rebelar diante

de convenções preestabelecidas e modelos predeterminados por um *status quo* literário, que não aceita outras articulações para além dos seus já estabelecidos paradigmas, já se faz prematuramente presente.

Maria Velho da Costa surge como uma aposta evidente à rasura dos lugares comuns, ao representar, ao longo dos seus contos, situações sociais diversas e, ao mesmo tempo, extremamente conhecidas do público leitor. Da jovem rebelde que, gradativamente, vai desestabilizando todos os alicerces de sua educação e encontra no exercício da escrita a sua maneira de registrar o seu grito inconformado, em “Exílio menor”, à artista plástica madura, que sai em busca de novas perspectivas tanto para as deixar com seu discípulo, quanto para as utilizar como instrumentos de criação, como ocorre em “O lugar comum”; das dores do parto de uma mulher inominada, em “O furto”, à reação dolorida do filho que põe em xeque a autoridade do pai, quando se defronta com a morte de um animal na estrada, atropelado pela imprudência deste, em “A velada”; ou, ainda, nas intensas e líricas divagações e digressões de uma voz narrativa, motivada pelo início deflagrado a partir dos versos de William Blake; gosto de pensar que aquela “intencionalidade contemporânea” em expressar uma aguda agressividade como “forma de protesto contra um ambiente (ou vários, constituindo afinal prolongamentos do mesmo) caracterizado pelo abafamento, a sufocação, a soturnidade, a petrificação, a ordem” (Seixo 1977: 124), tão presente em *Maina Mendes*, como ensina Maria Alzira Seixo, já comparece ensaiada nas linhas desenvoltas de *O Lugar Comum*.

Dos espaços reclusos da casa e do colégio religioso (em “Exílio menor”) que despertam aquela “inadaptação afectiva e social” (*ibidem*) de Lurdes, jovem escritora em processo de descoberta, aos meandros sufocantes do hospital e do *locus* materno (em “O furto”), que despertam a perspectiva do narrador a acompanhar todo o lento e doloroso processo do parto de uma mulher; da ânsia de liberdade do filho, ora diante da imprudência e do descaso do pai, ora diante do espectro de uma mãe ausente (em “A velada”) ao espírito inquieto e ao exercício inquietante de criação de Luiza, a artista plástica de “O lugar comum”, que vai operando uma recomposição dos meandros espaciais da cidade, com outras cores e perspectivas fora dos padrões estabelecidos, e, ainda, no fluxo contínuo de uma escrita liberta de convenções narrativas, tal como opera em “Thel”, Maria Velho da Costa vai tecendo e operando, em cada um dos contos de *O Lugar Comum*, aquela mesma “irrupção de uma fala tateante e truculenta”, na feliz expressão de Manuel Gusmão em sua análise de *Casas Pardas* (1977), onde se evidenciam “a libertação do contar, a profusão dos modos de narrar e das histórias, a proliferação das escritas falantes e das falas individuando-se” (Gusmão 1996: 14).

Deste modo, lugares comuns socialmente definidos para as performances femininas passam a ser questionados em cada um dos textos. Vejamos. Em “Exílio menor”, o lugar da mulher-filha cordata e obediente vai sendo gradativamente corroído pelo fluxo contínuo do desejo de criação de Lurdes. A jovem estudante desenvolve uma capacidade analítica que a faz observar o mundo à sua volta em detalhes e com um poder de captação de minudências dentro da própria casa:

A partir da primeira infância, as questões em casa, entre os pais, ou mesmo, por vezes, com ela, não a impediam de se interessar por o que quer que fosse, brincadeira, estudo, leitura ou o seu parado e mudo amadurecer num conhecimento outro. Os pratos quebravam-se perto dela, a voz da mãe fazia-se ouvir entrecortada por soluços e injúrias, os olhos do pai cobriam-se de sulcos avermelhados, tornavam-se salientes enquanto fitava a mãe, de respiração rouquejante. Lurdes intervinha raramente, aborrecida por a interrupção que lhe era o som dos próprios gritos. Se a sua intervenção não era apoio da mãe, esta não lhe perdoava. Assim, quando estava realmente desinteressada, tomava o lado da mãe, pois sabia ser o pai o mais fraco, sabia-o possuído do ódio dos solitários, que é ainda súplica. (Costa 1966: 38-39)

Tal como o narrador revela, Lurdes está muito mais interessada em adquirir e acumular conhecimento, no entanto, isto não a impede de começar esse processo de aprendizado e amadurecimento dentro do ambiente familiar, onde cedo percebe a fragilidade do pai militar diante do posicionamento mais assertivo da mãe. As pequenas querelas e as mazelas cotidianas acabam por proporcionar uma forma de Lurdes melhor se adequar dentro de situações desconfortáveis e de conflitos entre os pais. E, nesse conjunto, a jovem vai desenvolvendo um “mudo amadurecer num conhecimento outro” (*idem*: 38), tal como nos revela o narrador.

Já em “O furto”, é o papel da mulher-mãe parturiente submissa que vai sendo rasurado. Numa narrativa forte e de impactante efeito, o leitor depara-se com as angústias, as ansiedades, os medos e as expectativas da protagonista, momentos antes de dar à luz:

O homem a seu lado havia perdido o rictus cheio de delicadeza polida. Sabia também já, e por isso estava bem atento ao ponteiro que acompanhava o corpo dela, bem atento para avisá-la, sabia que ali nascia e era a mesma sanha que levanta as represas, que se consuma em líquidos ardentes lá onde começa o aço, a mesma seriedade suada que dilacera premindo um só botão a pedra onde a mina se abre, o mesmo alargar de pupila que se debruça no laboratório sobre a outrora invisível partícula de morte, a mesma surda paz do braço que se não move até que lhe seja reconhecida a dignidade do corpo erecto a que pertence. (*idem*: 66)

Ao contrário do que se poderia esperar, não é a mitificação da maternidade que se vislumbra nas malhas desse conto, muito pelo contrário. São as dores lancinantes do parto que a colocam numa dimensão humana, corpórea e palpável, sem perder, no entanto, a sensibilidade do gesto de dar à luz uma outra vida. Assim, antecedida pela percepção do rompimento da bolsa e da saída do líquido amniótico, a verdadeira “água que lhe descia com brandura do corpo” (*idem*: 55), até o momento do primeiro contato entre mãe e filho, aquela imagem líquida parece mudar de local de aparição no corpo feminino e, com uma funcionalidade emotiva, ressurgue como lágrimas sensíveis, aquela “água [que] lhe vinha agora quente dos olhos” (*idem*: 77).

Não à toa, Urbano Tavares Rodrigues irá chamar “O Furto” de um “conto paradoxal”, em que decorre “outro parto, bem diverso, acompanhado de raciocínios e sensações intelectualizadas” (Rodrigues 1970: 219). Talvez, porque exatamente a maternidade não é compreendida

como um *locus paradisiaco* (o lugar-comum pré-concebido pela lógica patriarcal?), mas como um corpo de mulher que se dilata e vivencia as dores do parto e, ao mesmo tempo, se solidariza com o ser que dá à luz.

Já em “Thel”, diferente do papel de um narrador preso a um fio narrativo diacrônico, o terceiro conto assume também uma desobediência declarada, ao não compactuar com a premissa narratológica consagrada a esse tipo de texto: “Não tenho nenhuma história sua para contar. Nada que saiba que ela haja terminado, nem suponho que nada lhe possa acontecer de definitivo” (Costa 1966: 82). No fundo, esse conto confirma-se como um texto onde “sequências narrativas abertas e difusas” (Dias 2018: 290), a respeito de uma certa personagem feminina não nomeada, vão se acumulando, até o ápice de um suicídio anunciado, que, por sua vez, também se dilui, em virtude de uma ênfase espreada sobre “o espaço do íntimo e da subjetivação” (*ibidem*).

Também o lugar-comum do filho à sombra do pai vai sendo destecido em “A velada”. Se, como sugere Mário Sacramento (1974), a ausência da mãe durante toda a trama revela a orfandade da criança, não se poderá negar que as carências afetivas são flagrantes a ponto de o narrador focalizar mais enfaticamente a figura infantil, dando-lhe uma importância muito maior que os adultos. Sobre estes, pesa mais a ausência e a indiferença, posto que o fato de ser órfão de mãe não garantiria ao filho uma aproximação maior com o pai. Pelo contrário, este parece muito mais uma sombra, um espectro, tal como a figura materna morta de quem não se pode ouvir qualquer resposta aos apelos insistentes do menino:

Nunca estivera só com o pai, assim calados e indo ambos para longe na noite fechada. Inquieto, ora se afundava no assento, ora se sentava sobre uma das pernas, esgaravatando no escuro arranhões dos menos recentes, mudando a posição quando a coxa lhe picava surdamente de adormentada. As casas poucas pareciam construções de papel pardo assentes na palma de uma tremenda mão sombria. [...] Que aconteceria agora, se um pouco e sempre mais adiante, na cova funda de trevas onde o pai tinha os olhos pregados, surgisse um tronco desses de floresta e o carro estalasse e ficasse mole e viscoso como um insecto pisado com curiosa maldade rápida, e dele escorressem cremosos o corpo dele e do pai? (Costa 1966: 94-95)

Na verdade, a abordagem do conto parece ser bem outra porque aposta numa representação de carências afetivas e afastamentos familiares, para além das ausências tanto da mãe falecida, quanto do pai que de presente tem apenas o corpo. Este, aliás, é facilmente vislumbrado numa situação mórbida pelo menino, mesmo os dois estando dentro do carro numa viagem que não parece terminar nunca. Somente o atropelamento de um gato e a esperança de ainda poder socorrê-lo com vida fazem com que a criança tenha um gesto de carinho para o animal convalescente: “Velava o sono do gato que aconchegara em redondo no colo, de patas encolhidas e cabeça tombada no arco do braço. Brandamente se entregava a tê-lo assim como uma boneca para quem se ia amornar leite num pequeno biberão de plástico roído” (*idem*: 102).

Tem razão, portanto, Maria José Carneiro Dias, ao afirmar que, em “A velada”, pode se

perceber “a carência afetiva de uma criança e a sua vontade de restaurar a autoridade perdida do pai” (Dias 2018: 290). Seja porque a reação imediata da figura paterna tenha sido a de tentar salvar o gato atropelado e, assim, mostrar um “máximo do pedido de perdão que lhe era possível” (Costa 1966: 103), seja porque somente a relativa presença do espectro da mãe poderia, quem sabe, devolver a ele o seu papel principal na célula familiar. Não à toa, o desfecho permanece em aberto, na medida em que o leitor é surpreendido com uma pergunta inusitada da criança, logo a sua entrada na casa: “Com a cabeça tombada desse sono de infância anulador de ausências e em voz de segredo, arrastava os pés pela cozinha solitária e dizia: ‘Mãe, mãe, a gente matou um gato na estrada’” (*idem*: 112). Afinal, estaria a mãe morta ou seria, apenas, mais um preenchimento imaginário de uma criança carente de afeto e da presença do pai?

Por fim, o papel da mulher-artista destinada exclusivamente a um posto mediano surge como último lugar-comum questionado em “O lugar comum”, conto homônimo ao título e que encerra essa galeria de “momentos captados [...] erráticamente, na vida das personagens” (Dias 2018: 290).

A pintora Luzia sai de um comodismo artístico, depois de executar nus masculinos e de desenvolver diálogos fortuitos com outras personagens, e redescobre a vivacidade das cores e a dinâmica das formas nos espaços dos bairros lisboetas. Da Lapa aos Restauradores, das feiras até o Largo do Rossio, a trajetória de Luzia vai sendo desenhada como uma artista que redescobre os meandros e as sutilezas estéticas que o espaço citadino lhe oferece em pujança e vigor:

O Rossio é bem a praça máxima da cidade, seus pombos, suas parcas árvores, suas flores e floristas subjugadas, seus jugulados jorros de água e seu trânsito de homens e carros sempre em círculo. Ali Luzia, contente um pouco, e temerosa, deixa suas malas no odor de açúcar e cremes macios da pastelaria onde a conhecem. Dali caminha para buscar as suas novas tintas e materiais, outros rubros, outros verdes, novas telas, novas massas. (Costa 1966: 149)

Longe, portanto, de ser uma pintora mediana e dona de obras comuns, Luzia surge como uma mulher ativa no seu papel de artista, como sujeito em demanda num exercício inquieto de quem não consegue atingir o sossego, porque a arte exige-lhe sempre um movimento contínuo de busca por algo que sabe nunca conseguir atingir. Mal grado os seus objetos retratados incidam sobre a banalidade de cenas cotidianas com figuras comuns e previsíveis dentro da cena urbana, gosto de pensar que não poderia ser outro o espaço escolhido para as suas interrogações, afinal, como bem adverte o narrador, logo no início do conto: “A gente da cidade não parte da cidade com a determinação do definitivo” (*idem*: 115). Assim, na cidade, a percepção de uma beleza sutil, prenhe de durezas, vai ampliando o horizonte criador da artista e possibilitando enxergar o mundo com olhos mais sensíveis e mais atentos.

Como se percebe, em cada um dos contos, Maria Velho da Costa vai recorrendo a uma desobediência dos papéis e das performances sociais estabelecidas pelas convenções tradicionais. Dispostas nesta ordem, fico a me interrogar se as tramas de cada um dos contos de *O Lugar Comum* já não antecipam aquela “ordem feminina com a sua legalidade própria, a sua

audácia, os seus valores, a sua fala cada vez mais centrada na escuta de uma *diferença* assumida como signo do mundo” (Lourenço 1977: 11-12), conforme alerta Eduardo Lourenço, a respeito de *Maina Mendes*?

Ora, não gratuitamente, o primeiro conto, “Exílio menor”, exatamente o que abre a sequência da obra, destila nuances autobiográficas, posto que a experiência educacional num colégio religioso, o impacto diante da presença de um pai militar, as dissonâncias com as perspectivas da mãe, o enfrentamento com os discursos das freiras e as suas articulações sócio-afetivas com as companheiras de classe surgem também ao longo da composição efabulatória, num sugestivo exercício especular. Nesse sentido, como não pensar no gesto sintomático da protagonista Lurdes, quando encontra efetivamente no exercício da escrita a sua forma de abranger as realidades sufocantes à sua volta “pelo poder miraculoso do verbo” (Costa 1966: 19-20)?

Aliás, o narrador destaca a singularidade da personagem na medida em que deixa reverberar aquele “prazer da desobediência” (Seixo 1977: 131), tão característico também do estilo de Maria Velho da Costa:

Se tudo aquilo era a sério, porque lhes havia nos olhos aquele desconforto, aquele pequeno terror estragulado de a não convencer? [...] Mas sabia, Lurdes tinha toda a sabedoria que se pode ter na sua idade, suspeitava. E a sua suspeita, por um raio de sol, por um calor bom, por um tempo morno, numa morna capela, levava-a ao reino sem fronteiras do exigir saber parado, exílio dos frágeis, pátria de bem poucos. (Costa 1966: 27-28)

Toda essa rasura desobediente, seja diante de comportamentos previstos, seja diante de um espírito inquieto e em estado de ebulição criadora, desencadeia, na minha perspectiva, um salutar exercício metatextual, evidenciado já neste primeiro conto de *O Lugar Comum*, para além das possibilidades autobiográficas ali encontradas. Não à toa, no final de “Exílio Menor”, Lurdes, entre os seus estudos de Física, abre a janela e passa a perceber a realidade do seu bairro com outros olhos, movida por um “desejo de dissolução na alegria e na permanência [que] rasgava-lhe aqui e ali palavras certas” (*idem*: 51). E, por fim, no desfecho, ficamos com a sensação de que o narrador persegue pistas de uma possível metatextualidade: “Adormeceu pouco depois de *tentar entender exactamente o reino a vir*” (Costa 1966: 52; grifos meus).

Não me parece gratuito, portanto, que aquelas personagens e situações dos 4 contos seguintes surjam exatamente depois deste texto, onde a sua protagonista, escritora em processo de nascimento e consolidação, vislumbra uma continuidade pelo exercício da criação escrita. Neste sentido, se “umas escolhas puxam outras” (Costa 2013), como afirma Maria Velho da Costa, em entrevista ao jornal *Público*, não seria possível entender *O Lugar Comum* como o espaço nascente de escolhas definidas e seguras no caminho de outras obras por vir? Não seriam as escolhas de Lurdes um reflexo daquilo que a própria autora projetaria nos contos seguintes de sua coletânea? Não poderiam estar as projeções da criatura Lurdes, escritora em devir, numa relação direta e metatextual com a arquitetura temática e estética de sua criadora?

De minha parte, gosto de pensar que todo esse conjunto de laços dialogantes compõe aquele “realismo do íntimo” (Dias 2018: 347), na feliz expressão de Maria José Carneiro Dias, onde os dramas do ser da efabulação se entrelaçam com os projetos de criação autoral, equacionando o humano do criador com o reflexo da criatura. Trata-se, a meu ver, de uma aposta muito feliz da autora em fazer *O Lugar Comum* o lugar singular de sua juvenília ficcional, onde cuidadosamente o “inesperado fio de todas as histórias” (Costa 1966: 88) surge tecido numa bem sucedida trama metatextual.

Olhadas em conjunto, as personagens femininas que compõem o elenco de *O Lugar Comum* (1966) constituem as primeiras inventivas de Maria Velho da Costa sobre as possibilidades representacionais do universo multifacetado das mulheres portuguesas. Nesse sentido, a jovem escritora Lurdes, a parturiente inominada, a personagem feminina com quem o narrador parece estabelecer contato, a mãe espectral e a artista plástica Luzia não deixam de reverberar aquela “pedrada no charco português machista e conservador” (Dias 2018: 29), pondo a nu um posicionamento assertivo de sua autora, qual seja, o de “enveredar agora pelos caminhos de uma liberdade total da criação estética [...] sem preconceitos nem entraves” (*ibidem*).

À guisa de conclusão, deixo com duas confissões. A primeira delas: não sou um especialista da obra de Maria Velho da Costa. Perdoem-me os organizadores dessa coletânea de ensaios e o leitor. Ouvi falar do nome da autora e de dois dos seus livros, *Cravo* (1976) e *O Mapa Cor de Rosa* (1984), numa palestra de Jorge Fernandes da Silveira, num Congresso na UERJ, em 1989, intitulada “Dos Cravos às Rosas, os mapas de Maria Velho da Costa”. A partir daquela fala, fiquei obcecado pelos seus textos, mas nunca tive a coragem de encará-los para um exercício analítico efetivo, fato comprovado nessa minha modesta contribuição. No entanto, diante do momento em que passamos no Brasil, entendo que recuperar vozes que articulam uma dicção resistente a discursos autoritários e dizimadores da diferença tornou-se uma necessidade emergente. Neste sentido, a jovem protagonista Lurdes muito tem a ensinar aos leitores (brasileiros, mas não só), afinal,

Combatia por aqueles de cujos movimentos se apiedava com a sua ingênua crença na onipotência do saber causas. Quando o real lhe surgia vivo, independente da camada de compreensibilidade em que o envolvera, impenetrável, nem sequer o constatava, inabalada. Doía-lhe sim, de forma vaga, que a interferência não fosse facta, logo ali. Porque a sua sabedoria era o que tinha para dar, a partilha da sua liberdade [...]. (Costa 1966: 22)

A segunda confissão dirige-se exclusivamente à autora homenageada. Ela não irá lembrar, mas tive a oportunidade de vê-la e ouvi-la em 1991. Portugal era o país homenageado na Bienal Internacional do Livro do Rio de Janeiro naquele ano. A Faculdade de Letras da UFRJ recebeu uma comitiva de escritores para uma mesa-redonda, composta por Almeida Faria, João Aguiar, João de Melo, José Cardoso Pires, Maria Velho da Costa, Teolinda Gersão e Natália Correia. Na ocasião, depois de ouvirmos a voz contundente da autora de *A Madona* (1968), no momento de abertura para a plateia, atrevi-me a fazer uma pergunta absolutamente ingênua,

típica de um aluno do curso de graduação, movido muito mais pela emoção por estar diante de um elenco privilegiadíssimo: “como é escrever num Portugal pós-1974, no momento de redemocratização do país?”.

Percebi, nitidamente, um misto de reações: espanto, surpresa, previsibilidade e curiosidade. E foi Maria Velho da Costa quem, de forma muito pontual, encerrou a sequência de respostas. Na ocasião, citou um trecho de *Cartas a um Jovem Poeta* (1929), de Rainer Maria Rilke e concluiu, mais ou menos assim: “Você pergunta ao Pelé porque ele joga bola? Certamente não. Ele é um futebolista porque, talvez, não conseguiria fazer outra coisa, e o faz como se fosse uma obra de arte, que definitivamente é. Nós somos um pouco como Pelé. Alguns driblam com mais facilidade do que outros. Escrevo porque não me vejo em outro ofício que não seja este”.

Desde então, a sua obra sempre me pareceu um terreno especial e de difícil acesso, que merecia uma bússola muito precisa e específica para aventurar-se nele. Não sei se consegui, mas penso e acredito que *O Lugar Comum* seja, talvez, a etapa inicial para compreender, na feliz expressão de Maria Velho Costa, as possibilidades da criação literária, que ela própria defenderia, uma década depois, em *Cravo* (1976). É com suas palavras que encerro minha intervenção:

Do ler histórias ao contá-las há um passo que ratifica para sempre uma convicção perigosíssima – a realidade que nos dizem pode ser falseada. É preciso estar atento. Pela prática da leitura e escrita sem suportes sociais imediatos ratificadores, eu soube então, definitiva embora informemente, que a realidade *dada* se pode modificar. Isto é, tendo como firme posição infantil a perplexidade perante códigos dissonantes, suspeitei de vez que não só havia de haver outros, como que era possível criá-los. (Costa 1994: 80)

Que assim seja. Bem haja.

NOTAS

* Jorge Vicente Valentim é Mestre e Doutor em Letras Vernáculas (Literatura Portuguesa) pela Faculdade de Letras da UFRJ. Professor Associado de Literaturas de Língua Portuguesa (Subáreas: Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa) do Departamento de Letras e Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da UFSCar. Coordenador do Grupo de Estudos Literários Portugueses e Africanos (GELPA) da UFSCar. Autor de ensaios e estudos críticos, publicou em 2016, "*Corpo no outro corpo*": *homoerotismo na narrativa portuguesa contemporânea* (fruto do seu Estágio de Pós-Doutoramento, na FLUP, sob a supervisão da Profa. Dra. Isabel Pires de Lima), sob a chancela da EdUFSCar, obra com a qual foi finalista do Prêmio Jabuti 2017. Atualmente, vem se dedicando à investigação de temas ligados às questões de gênero, às dissidências e subjetividades sexuais, com especial interesse na ficção portuguesa de autoria feminina e nas narrativas de temática homoerótica.

¹ Texto resultante de pesquisa realizada na Biblioteca Pública Municipal do Porto e na Biblioteca Nacional (Lisboa) com auxílio FAPESP (Processo 2018/02250-8).

² Cabe-me frisar que não se trata de mencionar, aqui, toda a fortuna crítica de Maria Velho da Costa, e nem é esta a finalidade do presente estudo. Mas é preciso destacar aqueles que se debruçaram especificamente sobre a primeira obra publicada da autora, ainda que essas reflexões tenham vindo a lume anos depois de sua edição, em 1966.

³ Vale recuperar, em termos de exemplificação, a resenha crítica de Maria Alzira Seixo sobre *Desescrita* (1973), publicada na revista *Colóquio / Letras*, em maio de 1974. Poucos anos depois, a mesma resenha irá compor um dos tópicos de sua recolha de ensaios, em *Discursos do texto* (1977).

Bibliografia

- Battelli, Guido (2005), “Estudo Crítico”, in Espanca, Florbela, *Juvenília*, Sintra, Colares Editora: 9-57.
- Costa, Maria Velho da (1994), *Cravo*, 2ª edição, Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- (1966), *O Lugar Comum*, Lisboa, Livraria Moraes Editora.
- (2014), *Da Rosa Fixa*, 3ª edição, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Costa, Tiago Bartolomeu (2013), “Entrevista a Maria Velho da Costa: Uma flor no deserto”, in *Público*, 13 de janeiro de 2013, disponível em <https://www.publico.pt/2013/01/13/jornal/maria-velho-da-costa-25865926> (Consulta em 17 de outubro de 2018).
- Dal Farra, Maria Lúcia (1994), “A Pré-história da Poética de Florbela Espanca”, in Espanca, Florbela, *Trocando Olhares. Estudo introdutório*, estabelecimento do texto e notas de Maria Lúcia Dal Farra, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda: 9-14.
- Dias, Maria José Carneiro (2018), *Maria Velho da Costa: uma Poética da Au(c)toria*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Gomes, Pinharanda (1969), *O Lugar Comum*, in *Ocidente*, volume 77, no. 379: 245-246.
- Gusmão, Manuel (1996), “Casas Pardas – a arte da polifonia e o rigor da paixão: uma poética da individuação histórica”, in Costa, Maria Velho da, *Casas Pardas*, 4ª. edição, Lisboa, Publicações Dom Quixote: 9-57.
- Lourenço, Eduardo (1977), “Prefácio”, in Costa, Maria Velho da, *Maina Mendes*, 2ª. edição, Lisboa, Moraes Editores: 7-17.
- Magalhães, Isabel Allegro de (2002), “Anos 60 – Ficção”, in Lopes, Óscar/ Marinho, Maria de Fátima (2002), *História da Literatura Portuguesa. As Correntes Contemporâneas*, Volume 7, Lisboa, Publicações Alpha: 365-416.
- Maia, João (1966), *O Lugar Comum* (Recensão) in *Brotéria*, no. 83, p. 706-707.
- Matos, Nelson de (1967), *O Lugar Comum*, in *O Tempo e o Modo* (Revista de Pensamento e Acção), no. 46: 233-234.
- Sá-Carneiro, Mário de Sá (1995), *Juvenília Dramática*. Introdução de Manuela Nogueira e Nota de Maria Aliete Galhoz, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Sacramento, Mário (1974), *Ensaio de Domingo II. Interpretação literária*, Porto, Inova.
- Saraiva, Arnaldo (1975), *Literatura Marginalizada – Novos Ensaio*, Porto, Rocha/Artes Gráficas.
- Seixo, Maria Alzira (1986), *A Palavra do Romance. Ensaio de Genologia e Análise*, Lisboa, Livros Horizonte.
- (1977), *Discursos do Texto*, Amadora, Bertrand.
- Silveira, Jorge Fernandes da (2014), “Sobre a fragmentária rosa cravada”, in Costa, Maria Velho da, *Da Rosa Fixa*, Lisboa, Assírio & Alvim: 9-23.