

Rui Miguel Mesquita*

Silêncio ou força: a *desescrita* de Maria Velho da Costa

Resumo:

Neste artigo, pretendemos mostrar como as crónicas jornalísticas reunidas por Maria Velho da Costa em *Desescrita* constituem um importante ponto de viragem entre o seu primeiro romance, *Maina Mendes*, e a sua ficção subsequente. Para esse efeito, dedicamos uma especial atenção ao problema da linguagem verbal e à forma como esta é transfigurada de forma a criar uma literatura nova, livre dos constrangimentos de uma tradição patriarcal obsoleta.

Palavras-chave:

Maria Velho da Costa, Linguagens narrativas, Modernismo tardio

Abstract:

In this article, our purpose is to show how the journalistic chronicles later assembled by Maria Velho da Costa in *Desescrita* are an important turning point from her first novel, *Maina Mendes*, to her subsequent fiction. To this end, we place a special focus on the problem of verbal language and the way it is transfigured so as to create a new literature, free from the constraints of an outdated patriarchal tradition.

Keywords:

Maria Velho da Costa, Narrative languages, Late Modernism

1. Num dos textos depois reunidos em *Desescrita*, Maria Velho da Costa faz uma breve re-visão do seu primeiro romance, publicado três anos antes. Esse texto, “A propósito de Maina Mendes ou de como eu já disse sobre isso o que tinha a dizer sem ofensa”, reconsidera a personagem de Maina, “menina essa não percebia nada de nada com tanta força ou percebia tudo tão bem doutra maneira, que dava um salto para fora do ser menina” (Costa 1973: 72), no contexto de uma tipologia de casos de excepcionalidade feminina, de “maneiras de uma menina ser ainda mais qualquer coisa de importante do que o facto de já nascer menina” (Costa 1973: 71). Não será difícil reconhecer nesses tipos o esboço de alguma das personagens

da ficção de Maria Velho da Costa, tanto mais que este texto realça precisamente, pela repetição insistente de um “como agora”, a continuidade quase ancestral dessas “maneiras”. Ou pela integração entranhada na ordem existente, ou pelas “muitas ideias activas das que fazem as revoluções para o povo e para a condição da mulher” (Costa 1973: 71-2), são vidas *exemplares* que a ficção de Maria Velho da Costa explorou com abundância; da mesma forma que são convocadas Rosa Luxemburgo e Maria Amália Vaz de Carvalho, também poderíamos referir Elisa, de *Casas Pardas*, ou Sara, de *Missa in Albis*.

No entanto, o caso de Maina Mendes é subtraído a esta enumeração; nas palavras de Maria Velho da Costa, “só quis dizer que certas crianças muito logo pessoas, muito logo inclassáveis, se se aguentam de pé, a terra à volta treme” (Costa 1973: 72; uma premonição da “Terceira Casa” de *Casas Pardas*?). Aliás, o próprio antecedente de Maina é especial e “inclassável”: Antígona, “outra menina-extra que dizia de dentro da parede aonde a tinham posta que preferia ser doida a ter a razão deles” (Costa 1973: 72). Esta aproximação entre Maina e Antígona salienta a dimensão íntima do seu caso; mais do que “aquelas ideias activas das que fazem as revoluções para o povo e para a condição da mulher”, elas são, antes de tudo, uma recusa pessoal, baseada numa convicção, íntima e profunda, da sua razão e da sua incompatibilidade absoluta com a “razão deles”. Se, para Maria Velho da Costa, “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” (Costa 1973: 72-3), justo será dizer que a razão pessoal de Maina / Antígona deve ser vista como razão suficiente para pôr em causa todas as outras.

Fica no entanto por saber qual a necessidade desta justificação suplementar de Maina Mendes. Uma justificação, de resto, sem consequências futuras na produção de Maria Velho da Costa: não obstante a sua afinidade com uma outra figura infantil, a Lucinha de *Lucialima*, e algumas alusões dispersas em *Myra e Irene*, ou o *Contrato Social*, não voltaremos a encontrar na sua obra uma personagem onde a recusa da linguagem seja de tal forma radical como é o caso de Maina Mendes. Aliás, mesmo a sua resistência pessoal às expectativas sociais não encontra semelhantes; quando outras personagens, como Myra ou Sara, repetem o mesmo gesto de resistência, ela é uma resistência *contra* a sociedade e *na* sociedade, uma condição que, de modo geral, é partilhada por todas as personagens de Maria Velho da Costa a partir de *Casas Pardas*. Mais do que uma justificação, “A propósito de Maina Mendes...” acaba por ser um mistério.

Talvez este seja um daqueles casos em que estaremos mais perto da solução se nos detivermos na pergunta do que se procurarmos uma resposta. Ou seja: o valor exemplar de Maina Mendes é o da sua intransigência, mas é um exemplo sem exemplo; o texto de *Desescrita* aponta já para esta contradição, se bem que não indique a razão pela qual Maina permanece “antigonamente” isolada. A ausência de hesitação que Maria Velho da Costa lhe atribui tem, certamente, uma motivação explícita: Fernando já se referira à linguagem como “a barragem, o muramento para esse contacto com os outros” (MM, 119). Nestes termos, o não-compromisso de Maina começa por ser uma acusação a esse aspecto constrangedor da linguagem, à sua capacidade de falsear os afectos humanos; é um não-compromisso que, em última análise, é um compromisso inviolável com uma certa verdade humana, uma realidade

afectiva cujo poder parece de certo modo incompatível com a sua expressão verbal. A linguagem afigura-se assim como uma construção *posterior*, cujos desígnios não podem preencher um fundo emocional, do qual a raiva silenciosa de Maina é a manifestação mais saliente.

Por outro lado, há mais a dizer sobre a linguagem do que apenas descrevê-la como “construção posterior”; como trabalho de sedimentação histórica que antecede a formação pessoal, ela é também uma construção *anterior*, algo que as personagens sentem como um legado transmitido. De qualquer forma, há sempre um desfazamento; anterior ou posterior, a linguagem não é sentida como presença plena e perfeitamente coincidente com esse fundo emocional, recalcitrante e impetuoso, que, por diversas maneiras e circunstâncias, as personagens de *Maina Mendes* deixam revelar. As palavras de Fernando ganham assim uma nova ressonância; a linguagem é “barragem” e “muramento para esse contacto com os outros” porque também começa por ser uma barragem dentro das próprias personagens. Diríamos que muitas das dificuldades destas personagens derivam do facto de a linguagem impedir qualquer espécie de expressão pessoal, isto é, de ser uma totalidade que inevitavelmente se sobrepõe e esmaga aquele fundo emocional que constitui o núcleo da própria individualidade (os sucessivos embaraços de Fernando com a linguagem acabarão por lhe ser fatais). A recusa da linguagem verbal é assim a recusa de uma totalidade preexistente. Nestes termos, a linguagem é uma daquelas realidades que o sujeito não pode mudar; é um sistema fechado, cuja natureza recebida não pode ser modificada, que precede e sobreviverá ao sujeito.

Nestes termos, seria legítimo perguntarmo-nos se *Maina Mendes* é um romance que se nega a si próprio. Se o entendermos somente como uma extensa acusação contra a linguagem enquanto imposição de uma ordem patriarcal e violenta restrição pessoal, o próprio romance, pese a revolta de Maina, participa, dada a sua natureza verbal, dessa imposição. Poderíamos mesmo ser tentados a dizer que o texto “A propósito de Maina Mendes ou de como eu já disse sobre isso o que tinha a dizer sem ofensa” seria uma tentativa derradeira de justificar o romance, de o retirar a uma submissão da linguagem que o faria equivaler a tudo aquilo que supostamente repudia. O mistério deste texto radicaria assim na própria natureza contraditória de *Maina Mendes*, no seu uso dos materiais que supostamente deveria renegar; o silêncio de Maina pode ser a sua última razão, mas é uma razão “antígona”, destinada a perecer com a personagem que a guarda dos assaltos exteriores.

No entanto, poderíamos retorquir que “A propósito de Maina Mendes...” pretende sobretudo mostrar como algures há uma linha de fuga que liberta as personagens dos enredos e enredamentos da linguagem verbal. É um argumento que sairia reforçado se encontrarmos em *Maina Mendes* algo que nos permita afirmar que o silêncio de Maina pode não aceitar qualquer compromisso, mas não é necessariamente a “palavra final”. Ou seja, algo que mostre que *Maina Mendes* é mais do que um “estudo de personagem” da sua epónima; que confirme as observações sugeridas no texto de *Desescrita*, segundo as quais Maina evade todo o tipo de experiências totalizantes que, durante a sua vida, não hesitou em negar. Se bem que as experiências de Fernando aparentem ser apenas um reverso dos termos em que é posta a condição de Maina, há um aspecto pelo qual elas transcendem a sua situação inicial: trata-se

da sua filha, Matilde, cuja relação com o mundo circundante é radicalmente nova e diferente, na medida em que é uma personagem em *evolução*, que transfigura as outras personagens e mesmo a própria linguagem verbal, a qual consegue assimilar como sua.

A afirmação por Matilde daquelas vivências que a linguagem verbal não consegue registrar tem forçosamente de passar pelo *corpo*, aquela dimensão irredutível que prescinde da palavra; dito de outra forma, Matilde é a expressão corporal que rejeita e *supera* a linguagem verbal recusada por Maina. Esse poder de superação advém de uma qualidade única: a sua capacidade inesgotável de invenção, de não se deter em normas preexistentes. Esta criação do novo e do inédito está associada à natureza inviolavelmente pessoal da expressão corporal; é uma linguagem cuja matriz reside no sujeito e não o precede. Digamos que tem um valor eminentemente positivo (por oposição ao pendor negativo da linguagem rejeitada por Maina e, em último caso, por Fernando), pois diz sempre aquilo que pretende dizer – uma vez que cada um dos seus gestos tem uma significação única, adequada ao momento em que ele é realizado, liberta-se das ambiguidades a que a linguagem verbal, dada a sua necessidade de se ajustar a diversos momentos e contextos, está presa. A expressão corporal é assim um espaço utópico que expande a existência humana, à qual é conferida uma inconfundível marca pessoal (como Matilde faz desde o princípio), ao mesmo tempo que inaugura a possibilidade de uma outra linguagem verbal.

O mistério de “A propósito de Maina Mendes ou de como eu já disse sobre isso o que tinha a dizer sem ofensa” ganha assim uma nova significância. O texto procura encerrar um processo de recapitulação que o próprio romance já iniciara; situa o exemplo de Maina e procura definir qual o valor desse exemplo (o de “não hesitar em não”). Por outro lado, explicita aquilo que Mieke Bal descreveu como *efeito de personagem*: um conjunto de características que possibilita uma série de descrições psicológicas e ideológicas, fazendo o leitor acreditar que a personagem tem uma personalidade que na verdade não tem (Bal 2017: 105). Trata-se daquilo que Mieke Bal também descreveu como *determinação*: um agregado de relações com outras personagens, de repetições, acumulações e transformações que preenchem a imagem que formamos de determinada personagem (Bal 2017: 114); no caso de Maina, um trabalho tanto mais necessário quanto a sua marca distintiva assenta numa constante frustração de expectativas, à qual nem o próprio leitor escapa.

O “efeito de personagem” não é o único para o qual “A propósito de Maina Mendes...” chama a atenção; para além de advertir contra interpretações de Maina que esqueçam que ela é, antes de tudo, uma personagem ficcional, com uma marca distintiva bastante forte que prescinde de algum preenchimento biográfico ou psicológico que lhe seria imposto por algum realismo ingénuo, também salienta a importância de um “efeito de linguagem”, algo que, como factor de tresleituras, não ficará atrás das expectativas incautas de um realismo simplista. Em causa está a necessidade de ter em consideração aquilo que Maina terá compreendido muito cedo: o poder “alisante” da linguagem, a sua capacidade de neutralizar diferenças em favor de uma suposta comunicabilidade que, em última análise, é sempre a reafirmação de um determinado estado de coisas.

Essa reafirmação não seria possível sem a capacidade da linguagem assumir uma aparente neutralidade, apagando não só a sua faceta totalizante, mas também a sua própria natureza enquanto fenómeno social. A aprendizagem linguística depende, nestes termos, de uma noção transparente das palavras, de tal forma que a sua matriz inevitavelmente social e que o seu poder de condicionar toda uma série de comportamentos humanos sejam ocultados. Mas a capacidade de “não hesitar em não” também possibilita por fim a reabilitação da linguagem verbal.

2. “A propósito de Maina Mendes...” é aliás um de vários textos de *Desescrita* cujo propósito visível é o de criar no leitor uma *consciência textual*, isto é, uma consciência clara da linguagem verbal enquanto lugar de confronto entre diversos usos; um confronto que pode assumir diversas formas, desde a convergência ao conflito irreparável. A subsistência de diversas marcas de diferentes tipos de discurso, como o publicitário, o jornalístico, o coloquial, ou até o psicanalítico, torna manifesto, através de uma montagem cuidada de todos esses tipos, o propósito de pôr em causa, mais do que os chavões da literatura, os constrangimentos, os estereótipos e as trivialidades que afinal constituem a maior parte dos discursos que coexistem nas sociedades contemporâneas. Ou seja, através da revelação de insuspeitadas afinidades ou incongruências, provocar uma nova perspectiva sobre a sociedade no seu conjunto e chamar a atenção, de forma insistente, às **condições sociais** da linguagem: a justaposição de diferentes tipos de discurso é um modo de revelar a banalidade e o absurdo de muitos e muitos tipos de discurso que integram a sociedade contemporânea.

Por outro lado, é também uma forma de Maria Velho da Costa encontrar um espaço seu na criação literária daqueles anos. A compreensão, desde cedo reconhecida pelo seu enorme rigor e sagácia, da maleabilidade da linguagem permitiu superar a oposição entre romance neo-realista e o *nouveau roman* que, na geração de Maria Velho da Costa, já havia conhecido o seu caso definitivo com a publicação (e polémica subsequente) de *Rumor Branco*, de Almeida Faria. Esta compreensão acompanha o repúdio de uma certa ideia de unidade orgânica do texto literário, muito activa no alto modernismo e herdada de várias teorizações românticas, ou seja, participa daquele momento de transição entre modernismo e pós-modernismo que frequentemente é designado de “modernismo tardio”. Uma das características do “modernismo tardio” é precisamente a ideia de composição; o texto literário é visto não como um todo, uma plenitude, mas como um conjunto de segmentos em contínua mutação, deslocamento, movimento virtualmente imparável (Jordan 2020: 74). Por outras palavras, o texto literário é entendido não como produção, mas como metamorfose.

Esta ideia de metamorfose textual, de deslizamento verbal será explorada em vários textos de *Desescrita* e constitui, na verdade, um dos eixos temáticos fortes da sua obra. Daí que, embora seja precipitado ler os seus romances à luz do *nouveau roman* ou mesmo da “literatura potencial”, Maria Velho da Costa partilhe um número considerável de pressupostos com a literatura de vanguarda do seu tempo, fazendo parte de uma tendência geral que muitos chamarão de “tardo-modernista”. Do mesmo modo, a ideia de composição é outro desses eixos temáticos fortes, recebendo algumas das suas materializações mais conseguidas em dois

dos textos mais conhecidos de *Desescrita*: “Esta Força” e “Ova ortografia”. Não só pelo apelo ao leitor para que, de alguma forma, complete o que está a ler, mas também porque o próprio texto se impede de impor uma leitura, realçando, pelo contrário, o modo como as palavras estão a ser continuamente reconfiguradas pelos contextos sociais, não menos instáveis, onde se inserem.

A realidade mais premente de todas era certamente a da persistência da censura, mesmo após a breve “primavera marcelista”. Era um problema que “Esta Força” aborda de forma subentendida, pois, tendo a autora “que pensar numa só pessoa que não conheço quando estou a escrever coisas”, presumivelmente aquele outro que lê o texto “porque tem de ser” (por oposição aos desconhecidos que lêem “porque querem”), realça como “eu não disse nada de nada” (Costa 1973: 66). Digamos que este “nada de nada” é um daqueles silêncios ensurdecedores que fazem a terra tremer, mostrando como o exemplo de Maina pode não ser continuado, mas estará sempre próximo; o importante é mostrar como até o discurso mais repetitivo (ou não fará a constante repetição parte desse trabalho de reconfiguração da linguagem) pode ser revertido de forma a dizer aquilo que, à vista desarmada, não diz. Para além da questão que este processo põe em termos da liberdade de expressão (ou da inutilidade da censura), também há o problema de observar como qualquer discurso pode ser transfigurado, uma vez subtraído à situação social para o qual estaria destinado.

Este trabalho quase laboratorial de metamorfose de um número ínfimo de frases, sugerindo como o trabalho literário não pode ser dissociado das suas condições sociais e dos entraves colocados à liberdade de expressão, tem no mérito não só de mostrar a economia fabulosa de meios da linguagem verbal, capaz de gerar continuamente significado novos a partir de um conjunto restrito de palavras, mas também o de demonstrar em acto o seu modo de reabilitação. Com efeito, “Esta Força” também é a força que a palavra possui de transfigurar qualquer discurso, de converter esta aparente declaração de inocência numa acusação contundente contra os mecanismos da censura; diríamos que nenhum discurso é imune a um tal trabalho de reconfiguração, quanto mais não seja porque só está protegido enquanto proferido no momento específico para o qual foi pensado. Na ficção de Maria Velho da Costa, há aliás a preocupação frequente de testar discursos fora do seu momento mais oportuno. Este deslocamento para longe da “ocasião oficial” será aliás desenvolvido nesse outro texto que exemplifica de forma insuperável o que é a “desescrita” de Maria Velho da Costa, onde mesmo a ortografia pode sofrer esse trabalho de deslocamento.

“Ova ortografia” vai ainda mais longe, quanto mais não seja pela abordagem frontal da persistência da censura no Portugal de 1972. “Ova ortografia” assume-se como “enuncia ública”, uma palinódia em que Maria Velho da Costa assume o estilo que lhe era característico em *Maina Mendes*: “Eu acho que enho andado esavinda omigo e com a grei, com tanta iberdade de estilos e emas e xperimentalismos e rocadilhos que os ríticos e eitores dizem arrocos e os ortadores, pelo im pelo ão, ortam. A iteratura eve ser uma oisa éria e esponsável” (Costa 1973: 55). A ironia em relação à literatura oficial é cortante:

Izia eu que o ortuguês que ora, nesta ora de rudência e sforzo, se não reduz à orma imples, não erve a vera íngua da pátria [...] Outros jovens me eguirão o rilho. Odos não eremos emais para ervir na etaguarda os que, em árias frentes, por nós se mputam. A issão do scritor é dar estemunho e efrigério aos e dos omentos raves da istória, ao erviço dos ideais da sua omunidade; ervir a oz do ovo, espeitar a oz dos overnantes egítimos. (Costa 1973: 56)

Quase não duvidaríamos da sinceridade desta declaração, não fosse a circunstância de uma das consequências da acção da censura na imprensa ser o aparecimento, não tão infrequente quanto isso, de manchas ortográficas tão truncadas e insólitas como as de “Ova ortografia”.

No entanto, pode haver mais um nível de significado para esta “renúncia pública”: se o propósito de evitar “experimentalismos e trocadilhos barrocos” é facilmente desmentido pela própria forma do texto e se a profissão de humildade perante a voz dos governantes legítimos é a tal ponto excessiva que não pode ser levada a sério, Maria Velho da Costa reafirmará a missão de dar testemunho dos momentos graves da história, ao serviço dos ideais da comunidade, já num contexto democrático, mormente na discussão de *Casas Pardas*. Aliás, a noção de ideais da comunidade não é um expediente cómico deste romance, mas sim um dos seus elementos essenciais, de um modo que *Maina Mendes* dificilmente deixaria prever. A afirmação desses ideais de comunidade é, de resto, perspectivada como uma outra forma de dizer não em muitas das crónicas reunidas em *Desescrita*, particularmente na resposta ao inquérito “Literatura em Portugal? O que é? O que serve?”, intitulada “Carta a Manel, aliás Álvaro Guerra”. É uma forma de *dizer não* à “frase feita dos que têm a cargo dizer a cidade a si (ela)”, resgatar a linguagem deste abuso sabendo que “ela se morre (ou torce) dos que são expulsos dela” (Costa 1973: 42). Ou seja, a linguagem verbal é entendida como metamorfose comunitária e facto político, a privação da qual se afigura agora como amputação, exílio e morte da própria linguagem; a diferença em relação ao silêncio de *Maina Mendes* é evidente. Poderíamos mesmo dizer que muitas destas crónicas constituem novas formas de dizer não, formas estas que, em vez de recusar a participação na linguagem da comunidade, acentuam a sua natureza eminentemente política e denunciam o efeito deletério sobre a comunidade de certos discursos linguísticos dominantes.

Poderemos entender então os textos de *Desescrita* como a história da descoberta de uma outra forma de dizer não, de uma nova literatura que se desprende do silêncio e da recusa de *Maina Mendes*. A alegoria final da “Crónica dos Idos” que encerra o volume, a dos grifos verdes que “contavam primeiro o número de homens e depois o das mulheres e depois o de todas as crianças vivas de todas aquelas terras. E o um contou ainda um por um os nomes dos que estavam nas ilhas e enclaves em pedaços de terras longes” (Costa 1973: 90), descreve esta nova atenção ao real circundante; um real cuja natureza primariamente comunitária é evidente. Aliás, a afinidade desta analogia com a sequência inicial de *Elisa* e o monólogo de *Elvira* que encerra *Casas Pardas* não é menos evidente; como também observam os grifos verdes, “o número dos daquela fala era grande” (Costa 1973: 90), por oposição ao caos e à arbitrariedade

que frequentemente caracterizam o espaço social da obra de Maria Velho da Costa (diríamos haver a esperança de que o número vença a arbitrariedade – uma esperança que se desvanece nos romances finais, como *Irene*, ou *o Contrato Social* e *Myra*, onde significativamente as personagens protagonistas se debatem com uma singularidade involuntária que, apesar dos seus périplos, não conseguem superar).

Desescrita pode ser lido assim como a ponte que liga *Maina Mendes* a *Casas Pardas* ou mesmo como a primeira obra do resto da ficção de Maria Velho da Costa, aquela que estabelece um complexo temático que será uma constante dessa ficção até *Myra*. Relato de uma ruptura e da génese de uma nova forma de entender a linguagem e a literatura, as crónicas reunidas em *Desescrita* constituem de facto a “cantata rota e rouca / entre o escrito e a história” que fica dos “instantes a cuidar pla rama e rua” (Costa 1973: 38) celebrados no poema do mesmo nome e, porque não dizê-lo, ao longo de todo o livro. Muito embora a obra de Maria Velho da Costa não possa ser confundida com a literatura experimental sua contemporânea, ambas partilham um certo “espírito do tempo” e um “horizonte de expectativas” (para recuperar um termo típico de uma metodologia crítica também ela pertencente ao mesmo “espírito do tempo”) quanto ao relevo da literatura no conjunto de todas as normas linguísticas em circulação e do próprio leitor enquanto criador de múltiplas potencialidades linguísticas. O mesmo é dizer: partilham um gesto contra a arbitrariedade e uma preferência pelo jogo e pela incerteza que encontra o seu espaço privilegiado na linguagem verbal. O experimentalismo destas produções literárias encontra o seu fundamento na convicção de que a linguagem verbal é um meio necessário para alcançar uma certa clarividência e sabedoria; uma convicção sem a qual facilmente caímos no mundo desencantado dos últimos romances de Maria Velho da Costa – e da própria actualidade.

NOTA

* Rui Miguel Mesquita é tradutor e investigador. Doutorado no Ramo de Conhecimento em Literatura, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, com a tese *A Modernidade Romântica: Uma Leitura Comparativa dos Poetas Sophia de Mello Breyner Andresen e John Keats*. Traduziu “Perspectiva Filosófica sobre o Romance Policial”, publicado em *Ficção Policial: Antologia de Ensaio Teórico-Críticos*. Em 2016, publicou, na colecção “Estudos de Literatura Comparada” (ILC/Afrontamento), o estudo *A Situação e a Substância: Cinco Ensaio sobre a Ficção de Virginia Woolf e de Maria Velho da Costa* (vencedor do Prémio PEN Ensaio 2017), trabalho desenvolvido no âmbito de seu pós-doutoramento.

Bibliografia

- Bal, Mieke (2017), *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative* (Fourth Edition), Toronto, University of Toronto Press.
- Costa, Maria Velho da (1973), *Desescrita*, Porto, Afrontamento.
- (2001), *Maina Mendes*, Lisboa, Dom Quixote [1969]. (Abv: MM)
- Jordan, Julia (2020), *Late Modernism and the Avant-Garde British Novel: Oblique Strategies*, Oxford, OUP.