

Verbo mudo – Maria Velho da Costa e a imagem da casa do meio

Mute verb – Maria Velho da Costa and the image of the middle house

Susana Vieira

Universidade Nova de Lisboa (IELT); Universidade de Lisboa (CLEPUL)

susanatvieira@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-2445-1215>

RESUMO

A literatura, nos seus múltiplos desdobramentos, poderá ser um embasamento para pensar, e até questionar, o papel das humanidades na atualidade, pelo prisma da memória e da descolonização da linguagem, aspectos estes orientadores da presente proposta. No domínio da literatura, a imagem da casa é uma dinâmica que evoca e dialetiza figuras afetivas sugerindo certos efeitos emocionais na produção de uma estrutura complexa que modifica os valores da realidade e questiona os limites da memória na recriação e transmissão dos factos do passado. Esse corpo-a-ser é *O livro do meio* de Maria Velho da Costa (e do seu correspondente Armando Carvalho), em concreto os fragmentos em que a autora-narradora se encolhe até entrar na escrita que ampara a sua “Casa dos Gritos”.

Palavras-chave: casa-meio; círculo; intimidade; memória; linguagem.

ABSTRACT

Literature, in its multiple developments, can be a basis for thinking, and even questioning, the role of the humanities today, through the prism of memory and the decolonization of language, aspects that guide the present proposal. In the domain of literature, the image of the house is a dynamic that evokes and places in dialogs affective figures, suggesting certain emotional effects in the production of a complex structure that modifies the values of reality and questions the limits of memory in recreating and transmitting the facts of the past. This body-to-be is *O livro do meio* by Maria Velho da Costa (and its correspondent Armando Carvalho), specifically the fragments in which the author-narrator shrinks until she enters the writing that supports her “House of Screams”.

Keywords: house-middle; circle; intimacy; memory; language.

INTRODUÇÃO — O CÍRCULO E A FORÇA: UMA IMAGEM DE CASA

[...] vou de lá para cá cada vez mais rápido de tal maneira que o lá e o cá desaparecem e eu caio tão cansado porque destruí dois espaços ao mesmo tempo. Estou no solo e digo para fazerem uma casa, faço de parede.

(Tavares, 2013)

Iniciemos o presente estudo por introduzir a imagem de casa como uma potência e uma possibilidade. No domínio da literatura, a imagem da casa é uma dinâmica que evoca e dialetiza figuras afetivas sugerindo certos efeitos emocionais na produção de uma estrutura complexa que modifica os valores da realidade e questiona os limites da memória na recriação e na transmissão dos factos do passado. Para tal, concorrem todas as hesitações do indivíduo em formação, decorrentes da sua devoção amorosa ao outro. Em causa está o propósito: transmissão ou manifesto e remissão? Mais que um fragmento na sequência cronológica, pelo seu potencial de ordenamento mental, a casa será o espaço no qual o presente do indivíduo se cruzará com a memória, na tentativa de se perceber, de se olhar, sem se justificar ou punir, como um inteiro, embora fraturado, cortado por linhas (mais horizontais que verticais — nunca sentindo anseio de se elevar) e cheio de recantos.

Deleuze e Guattari (2007) conceptualizam a imagem de casa como uma força geométrica — um círculo — no domínio da qual protegerá o ser hesitante e indeterminado, ainda em fase de destacamento, *i. e.*, desde o canto escuro onde se isola e a ele se submete até ao recanto da intimidade no qual se singulariza como indivíduo. Logo, enquanto no canto as linhas se cruzam, mas também afastam, no recanto conforta-se o que há de mais íntimo e certo. Pensando assim, cedo se depreenderá que, apesar de se exigir da casa a função maior de protetora, não deixa esta jamais de vacilar como ponto frágil (Deleuze; Guattari, 2007), que, afinal, também é, pois ela é a pele de um corpo, com camadas horizontais, cortes verticais, linhas habituais, testemunhando todas as sensações exteriores e a elas reagindo. Ela, ponto frágil, se é pele, também é músculo que aceita e encobre o ser que a percorre como um sangue. Mas, se o ser deixa de a percorrer,

a casa fica como uma pele morta, sendo certo de que “[...] é um grupo de hábitos orgânicos” (Bachelard, 1978, p. 206).

A imagem aberrante do círculo dispondo cantos e recantos é possível porquanto o ser que nela (se) observa é um acontecimento, um devir emotivo e desassossegado. No círculo, o ser expandir-se-á, em segurança e longe de incitamentos caóticos. Trata-se de uma expansão adverbial no “cá”, o lugar próximo de si ou o em-si. No seu interior, amadurece uma força diferente, que tornará o ser resistente e emergente no mundo. Como fundador do que ainda há por fazer. Do por-vir. Em momento oportuno, entreabre-se o círculo e cumpre-se a possibilidade de dois planos: o outro entra no “cá” ou o eu sai e inicia a sua aventura no “lá”. Nesse último caso, contudo, a aventura é sempre um risco no equilíbrio do hábito e suporta variantes. O ser desloca-se de si para atingir o mundo, errando na incerteza de um movimento novo: enuncia-se continuamente como um corpo desafixado, uma singularidade, hesitando entre a intimidade da casa — sua pele e seu músculo —, onde se evade para dentro de si, e a dispersão, como uma folha esparsa no mundo. Tal qual uma substância que se contrai e se dilata, o ser é sempre um corpo denunciado pelo movimento de forças contrárias que sobre si empreende, ou seja, encolhe-se, solta-se e — eventualmente — a si regressa.

Bachelard (1978) desenvolve esta dialética do ser entreaberto como o indivíduo que se prepara, se declara ao mundo e, finalmente, expia, pelos arquivos da memória, as suas escolhas. Regressa quando se sente desprotegido e sem grito no buraco oco do exterior. Falta-lhe a pele e o músculo. Há uma falha no argumento inicial da saída, tal como Agamben (1993, p. 20) nos indicia no seu relato sobre o que vem: “Que o mundo seja, que algo possa surgir e ter rosto, que existam exterioridade e não-latência como determinação e limite de cada coisa”. O ser que sai, e toca no mundo, torna-se uma potência de contestação (Didi-Huberman, 2011). Quando regressa, fá-lo em confissão de um apelo, de chegar ao que de si nada exigia. No entanto, o arquivo da memória pode sofrer um abalo ante a seriedade dos factos, do concreto, do atual. Os factos podem interromper a magia da intimidade, de quando o medo era uma realidade afortunada. Perscrutemos.

SOU DE VIDRO — REGRESSAR A PARTIR DO MEIO (ENTRE O DIZER E O CONTAR)

Casa dos Gritos é escura e silenciosa. Pela porta vidrada [...] entra luz branca, natural. Faz luar. Do lado direito [...] está uma sombra muito escura, deitada. Tudo é negro naquele recanto. O rosto da mulher contorce-se [...] Soergue o tronco, arfa, mas não se ouve um som. [...] Quase não se move [...] Está deitada numa cama muito estreita [...] A mulher deixa-se cair. Tem entre os pés um vulto branco, ceroso e húmido como o ventre de um linguado. Não tem cabelo, a pequena cara é engelhada como um punho fechado, os pés compridos e as mãos parecem não ter ossos, translúcidas. Não chora. Não se move. Sou eu.

(Carvalho; Costa, 2006, p. 72-73)

O livro do meio é o resultado estético e premeditado de uma correspondência realizada entre Maria Velho da Costa¹ (autora experimentalista e inconformada da literatura contemporânea portuguesa) e Armando Carvalho² (poeta do sarcasmo e da figuração das pulsões sexuais), que, cobrindo o período decorrido entre fevereiro e junho de 2006, veio a lume em primeira publicação em novembro do mesmo ano. Trata-se de um relato biográfico desde que nasceram até à adolescência, um relato de eventos selecionados — rematados com elementos reinventados — conjugado com notas críticas sobre a contemporaneidade. Portanto, dessa cumplicidade nasce uma crítica feroz, fazendo tremer as peças-chave da sociedade portuguesa, nomeadamente o telhado, o rosto e as fundações. Enquanto indivíduos, são os autores arrastados para o centro das forças sociais que censuram, como se se encontrassem num círculo de onde se sai apenas por um intervalo feliz que entretanto — e raramente — se entreabre. Será desde esse meio, essa pausa, que iniciam o “romance epistolar” e entram em cena. “O concerto está no intervalo” (Carvalho; Costa, 2006, p. 11) — o equilíbrio está no meio, que tentam ajustar através da escrita. De qualquer modo, o texto encontra-se sempre num lugar a meio de algo; já começado, embora ainda por completar. Nesse mesmo lugar, assume-se frequentemente como um corpo fraturado, entre as extremidades que o esboçam, mas interventivo.

¹ (1938-2020)

² (1938-2017)

Entramos, nós também, em cena no meio da “Casa dos Gritos”, e ocupamos o nosso lugar de leitores desse fragmento, que o presente ensaio analisará. A “Casa dos Gritos” não será mais que um corpo assustado no meio de um plano ou de uma possibilidade. Situando-se nesse meio, a casa oclui-se na intimidade do livro e, com ela, o ser. Será a leitura a reger o foco de comunhão entre o interior e o exterior que, numa linguagem bachelardiana, se relacionariam com o ser e o não-ser, dialética constitutiva do indivíduo.

Escrever o texto, a partir do meio, cumpre o desígnio de justamente não se cumprir, como corpo poroso que é. O texto intersticial impele a nossa autora-narradora (e o seu correspondente *olho marinho*) a regressar à sua “Casa dos Gritos” — “[...] um anfiteatro virado para mim, se me aproximo” (Carvalho; Costa, 2006, p. 98), signo inesperado de uma extensão — por meio da “[...] memória em sobrevoo e presente” (Carvalho; Costa, 2006, p. 98). Numa primeira impressão, revelar-se-ia evidente a aproximação semântica com o ninho, que esconde instintos naturais e primitivos de proteção do corpo que cresce até conseguir a forma desejada e tranquila. O regresso visto como “[...] a grande imagem das intimidades perdidas” (Bachelard, 1978, p. 262) e fragmento que se arquiva de quando o ser entregava cegamente os seus passos no mundo. A ave constrói o ninho de dentro para fora, e em torno de si mesma. Por analogia, o indivíduo, no seu estágio primário, volta-se sobre si mesmo e explora com perplexidade e olho curioso tudo o que há no intervalo de respiração desse encolhimento. Ele começa-se. Mas esse conhecimento só se achará real (embora não concluído) quando, resistindo aos sinais do medo, entreabre o círculo do ninho e sai, primeiro, por instantes, depois, por um sem tempo.

Porém, apesar da primeira impressão, a autora-narradora regressa à casa na qual a “[...] força fria de estase aquosa [...] mantém-se-me intacta” (Carvalho; Costa, 2006, p. 98). Com passos demorados e cautelosos, observa a sombra que se agiganta na dor silente e gemida de ser mulher, o único possível a permitir a sua entrada (ou regresso) “[...] na Casa dos Gritos [...] [onde] és. [...] E pensas com toda a carne: é a Mãe. O que custa é começar” (Carvalho; Costa, 2006, p. 79-80).

O “vaso-de-águas” (Carvalho; Costa, 2006, p. 152), aonde regressa, é uma casa antinômica pautada pela polaridade do claro e do escuro que, respetivamente, dispunha de um lado a cozinha e a marquise e, de outro, as salas e o quarto dos pais — como “[...]”

um saber e um não saber [...] escuro, com abertas vívidas [...] Intimidade de ser” (Carvalho; Costa, 2006, p. 98). Pelo corredor, a menina fazia a passagem do escuro para o claro ou, inversamente, desde o hábito comum até submergir por inteiro no abismo, reiterando “[...] o princípio do prazer” (Carvalho; Costa, 2006, p. 99).

Em oposição às paredes em agonia (imagem compreendida no item seguinte), a cozinha era o mundo dos sons conhecidos, onde lhe chegavam, com a tranquilidade de nenhuma exigência, as falas da cidade: mulheres e homens de ação, corpos — peles e músculos de outra natureza — no mundo, no lado de lá da casa. Nessa “casa lunática” cresceu a “criança aluada” cujos “altos gritos na alta noite” eram embalados por “ele, o Pai” (Carvalho; Costa, 2006, p. 134). Infere-se, então, que, ao contrário da concepção bachelardiana, a “Casa dos Gritos” sintetiza, na mesma imagem, o ser e o não-ser. Fundamentando o argumento, será unicamente na companhia da costureira Maina (cuja presença desenvolveremos adiante) e nos braços de Nita, a proprietária do edifício em que se recorta a “Casa dos Gritos”, que a menina fixará a imagem circular de proteção: Nita “era um ninho” (Carvalho; Costa, 2006, p. 175) que a protegia, mentindo à mãe sobre a sua falta de apetite ou o seu descontrolo urinário. Um ninho que ansiava por si e lhe pedia “Não cresças, não os deixes apanhar-te” (Carvalho; Costa, 2006, p. 176; sublinhado no original), como se não permitindo a sua declaração no mundo.

Antes de concluir esse item, e para melhor se entender o texto em análise, há que considerar certos aspectos formais, nomeadamente salientar que esse meio enlaçado em coautoria apresenta um diálogo transgressor da tipologia ou de qualquer discursividade de gênero literário, transgredindo até as fronteiras entre Maria Velho da Costa e Armando Carvalho e estendendo-se para as margens do ledor, alimentando-se ainda no seu decurso de nomes conhecidos e reconhecidos (embora dissimulados sob a sombra da sigla) da paisagem artística (literária e não apenas), o que, desse leitor, exigirá preparação erudita.

O texto é, no fundo, um itinerário de diálogos: um diálogo entre os coautores, um diálogo entre estes e o ledor, um diálogo intertextual com reflexões literárias anteriormente produzidas (obras já editadas por ambos), um diálogo de reconhecimento com *Les Liaisons Dangereuses* de Choderlos de Laclos (1782) ou com as *Novas Cartas Portuguesas* (1972), por fim, um diálogo entre a arte e a vida. Um diálogo conduzido e seduzido pela palavra, que se ouve e que se diz. Maria Velho da Costa prefere dizer que contar; e logo nesta preferência seríamos orientados a situar o texto no campo do real,

porque o real não se conta. Mas depressa perceberemos que o real e o relativo também dialogam sem fronteiras, que a arte também se diz, que a vida também se conta, que ambas se contaminam, do mesmo modo que todos os textos da autora se alimentam, continuando-se, remissivamente, entre si.

O corpo textual denuncia-se em momentos discursivos datados, mas não assinados, sendo unicamente possível identificar o sujeito enunciativo pelos traços linguísticos de gênero nominal e adjetival nas cartas em que se dizem e se expõem, entre si e àquele que os lê, esclarecendo, para que sejam entendidos, que o meio será menos o da ficção e mais o da dicção. Porém, essa disfunção de gênero — sobre a qual se detém Dias (2018) — agrava-se quando no mesmo corpo se confundem os vestígios do que poderia ser esclarecedor: da memória, da imensidão, da crônica, da ficção, do íntimo. E sobre a memória, que memória é essa? A do real, a do relativo...? Mas o real também pode ser uma história que se inventa de memória e desta se sabe que impossivelmente se pode assegurar a sua estabilidade e fidelidade — já sobre o mesmo refletiria Halbwachs (1990).

A partir do fragmento “[...] temas da perda e da ameaça, reais e relativos, nas vidas que temos”, anunciado por Maria Velho da Costa (2006) na página 18, Dias (2018) desenvolve um ensaio que oportunamente recuperamos para melhor se entender em que meio nos movimentamos quando recordamos essa obra tecida e texturada em insólita confiança; insólita, na medida certa em que abre o abraço e fundamenta o voyeurismo do leitor, como espaço-leito ou pele que recebe as sensações observadas. Se o *real* nas *vidas que temos* é sinônimo de impessoalidade e distanciação, o conceito de *relativo* investe, pela inflexão tensional e pela exploração da experiência de uma identidade exposta, na necessidade de desterritorialização e de artifício. Nesse sentido, sendo Maria Velho da Costa e Armando Carvalho os narradores e os personagens das vidas narradas, a enunciação da primeira pessoa, que se movimenta entre o real e o relativo, manifesta o autor, desvelando igualmente um texto genologicamente instável. A única certeza é a incerteza: poderão os fragmentos diarísticos corresponder a uma seleção prévia motivada por cada um dos destinatários. Uma seleção do real ou do relativo. Uma verdade construída ou em construção. Seja como for, discorrendo com ou sem propósito delineado, o objeto será sempre o da escrita, porque “[...] o que não se lê, não se sente” (Carvalho, Costa, 2006, p. 16). Uma escrita que se inscreve e simula, procurando

recuperar, em meio de raciocínios metaliterários, uma realidade — ou seja, tratando-se este de um mecanismo que diligencia interpretar a memória, ou o que dela resta —, torna mais poroso o texto.

Nesse alinhamento, cedo somos tentados a condescender que, dos dois, será a autora a impregnar o seu relato sobre a infância com a narração de eventos fundados no artifício da ficção, na medida em que essa exposição textual pode ser manipulada pelo dispositivo da memória, esta, enquanto parte integrante ou resultado de um engenho mental. *Real* ou *relativa*. Discurso de evocação, influenciado por afetividades, a memória promove o atravessamento, a interpretação, o reconhecimento do indivíduo com um espaço sem tempo e com um tempo sem espaço. Com a “Casa dos Gritos” a que recorrentemente, no diálogo epistolar, regressa.

Sendo certo que o processo de memorização a longo prazo poderá entrar em falência ou amotinação, é também seguro afirmar que esse mecanismo se reaviva pelo reconhecimento. Assim, Maria Velho da Costa (2006), no confronto com a sua escrita, confronto esse com o processo sempre renovado e inovado de experimentação, reconhecendo esse seguimento de elaboração e inscrição do pensamento, igualmente se reconhece no ato de aprendizagem manipulando o atravessamento da memória até ao momento em que o meio pudesse ter sido o início de algo. Quando o mecanismo de memorização é ativado apenas parcialmente e de modo intencional, é do mesmo modo afetado o seu resultado, muitas vezes numa direção distorcida, ou melhor, adrede orientada, semelhantemente a uma manifestação de defesa. Dessa forma, explica-se que os gritos atrás das paredes recalçassem, calando, a sua insignificância reduzida ao não-grito, ao silêncio: “O que tu achas não se escreve, diziam-me em garota quando me queriam chamar à insignificância. E eu ia” (Carvalho; Costa, 2006, p. 16). Nessa posição, ela era apenas a “Vidente, visor, espia” (Carvalho; Costa, 2006, p. 16), o dispositivo exibindo a imagem do recalçamento, do medo do silêncio.

Além disso, situando-se a memória no espaço de um concreto — corpo na ordem do tangível —, na ausência do referente, o existente torna-se volátil e a memória uma relativização do real, permitindo tratar os “temas da perda e da ameaça” (Carvalho; Costa, 2006, p. 18) sem condescender. No discorrer da memória, a autora desenvolve uma dialética entre o narrador e o personagem, o diário e a (re)construção, a escrita e a vida. Em rigor, *O livro do meio* é um corpo antropofágico que reproduz a própria vitalidade a

partir de si mesmo, a fim de evitar a autodestruição; de cada um (dos autores envolvidos nesta cúmplice camaradagem), os fragmentos questionadores são respondidos ou replicados com novas teses, servindo de repto para o desenvolvimento e a reiteração. Essa permuta de elementos permitirá reconhecer e argumentar a articulação possível do osso da memória.

Como supramencionado, *O livro do meio* abre-se como uma instalação que sobrevive de explanações e referências literárias, políticas, sociais, de vivências pessoais, mais ou menos felizes, da consciência de ser um meio de partilha com um outro, motivando o desconforto e a indecisão:

E o tom, o tom? Epistolar, diarístico, ficcional? [...] Quem somos, de onde vimos, para onde ainda vamos. A infância válida e desválida, as carreiras ao lado, do outro lado, a literária não menos que as outras. Mas não se é sério quando [...] se sobreviveu, apesar de tudo, a tantas inépcias e malfeitorias. [...] Mas chove. [...] Chove e a terra está contente. [...] Não tenho fome, não tenho frio. Que mais quero? O pior, Armando, é que amanhã é outro dia (Carvalho; Costa, 2006, p. 18).

Ao que o parceiro de escrita lhe responde:

Estamos os dois maus, ou mal, é verdade certa. Não sei se estamos sós, direi que estamos ambos a olhar para as palavras que não pegam, não pagam, ou a puxá-las pela mão com certa pressa disfarçada. Mão inocente, sincera? Mão inteligente, sábia? Mão morta? (Carvalho; Costa, 2006, p. 19).

Ambos os escritores informam que o “[...] contado e o vivido confundem-se e há que fechar os olhos para o que da sequência de imagens é olhar meu” (Carvalho; Costa, 2006, p. 249). O autor da escrita é sujeito e objeto do mesmo. O autor que escreve — e vive — suspende, justamente pelo artifício da escrita, o narrador — o que conta — no texto enquanto evoca o presente e o ausente, o visível e o invisível, o dito e o não-dito, vozes da memória, do agora, do sem-tempo e do concreto. Por excelência, é o texto o lugar representativo desses não-lugares. O palco onde as máscaras — retomando, nesse ponto, uma ideia de Dias (2018) —, (dis)simulando o ser (entre o que conta e o que vive), ou, pelo contrário, permitindo o atravessamento, desfilam. Dessa forma, o texto está montado no cruzamento de duas linhas, uma de revelação — “Sempre estive cheia de palavras dos outros. Como toda a gente” (Carvalho; Costa, 2006, p. 56) —, outra de encobrimento — “Mas não são as mesmas. Evitar uma coloração infantil e exposta das

minhas vicissitudes. O coloquialismo intimista. Deixar o voyeur apenas entrever. Ou não?” (Carvalho; Costa, 2006, p. 56).

Não sendo, pelo exposto, representativo de um gênero textual enquanto tal, esse diálogo parte, antes, de uma distribuição adaptativa de semelhanças, “[...] princípios de verossimilhança, conveniência ou correspondência” (Rancière, 2009, p. 31) e a sua forma identifica-se com a mesma pela qual “a vida se forma a si mesma” (Rancière, 2009, p. 34) numa “[...] suspensão, momento em que a forma é experimentada por si mesma” (Rancière, 2009, p. 34). Ao invés de uma “conquista da forma pura, enfim nua” (Rancière, 2009, p. 38), há uma anulação ou subversão de gêneros, sendo este um texto indicial, que insinua ou anuncia antecipadamente uma determinação nos modos de focalização, *i. e.*, a “[...] adoção de um modo de focalização fragmentada, ou próxima, que impõe a presença bruta em detrimento dos encadeamentos racionais da história” (Rancière, 2009, p. 35), autoriza na interpretação da memória a multiplicidade de sentidos, assim a água. Desprovido da evidência da forma e inventor “[...] dos limites materiais de uma vida por vir” (Rancière, 2009, p. 43), nesse objeto assim transformado leem-se as contradições da sociedade; o momento de tornar visível o passado vai desconstruir a memória. A propósito, Rancière insiste na ideia de se desmistificar a ficção como um ato de falsidade, pois na verdade trata-se de ficcionalizar a vida como um fragmento do todo que apresenta e não de falsificar os atos promovidos pela ideia da sensação; como uma fogueira é um fingimento controlado... até certo ponto.

A linguagem penetra “[...] na materialidade dos traços através dos quais o mundo [...] se torna visível a si mesmo, ainda que sob a forma da linguagem muda das coisas e da linguagem cifrada das imagens” (Rancière, 2009, p. 54); há uma força na ficção em ordem de organizar e interpretar os fenômenos sociais quer do cenário português em geral, quer dos próprios correspondentes que, estabilizando um argumento de equivalência entre o contado e o descrito, revogam a fronteira que dividia o testemunho da “sucessão empírica e a necessidade construída” da ficção. Se de um lado o vestígio suspende o tempo (da memória), de outro a inscrição artificial “monta máquinas de compreensão complexas” (Rancière, 2009, p. 56-57), e pelo artifício da ficção o invisível torna-se um corpo significante e um valor de verdade.

A correspondência é assumida como um arquivo que propõe possibilidades de pensar a história de cada um — “O real precisa ser ficcionado para ser pensado”

(Rancière, 2009, p. 58). Ambos os autores “[...] constroem ‘ficções’, isto é, rearranjos *materiais* dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer” (RANCIÈRE, 2009, p. 59, grifo do autor).

Os enunciados [...] literários fazem efeito no real. Definem modelos de palavra ou de ação, mas também regimes de intensidade sensível. Traçam mapas do visível, trajetórias entre o visível e o dizível, relações entre modos do ser, modos do fazer e modos do dizer. Definem variações das intensidades sensíveis, das percepções e capacidades dos corpos. Assim se apropriam dos humanos quaisquer, cavam distâncias, abrem derivações, modificam as maneiras, as velocidades e os trajetos segundo os quais aderem a uma condição, reagem a situações, reconhecem suas imagens. Reconfiguram o mapa do sensível confundindo a funcionalidade dos gestos e dos ritmos adaptados aos ciclos naturais da produção, reprodução e submissão. O homem é [...] um animal literário, que se deixa desviar de sua destinação “natural” pelo poder das palavras (Rancière, 2009, p. 59-60).

No não-lugar d’*O livro do meio*, as categorias da evidência são rompidas, mas configura-se o espaço significativo onde o visível e o invisível, o exterior e o interior, o dizível e o indizível são sempre margens consideradas. Nesse sentido, argumenta-se que justamente pela desincorporação do sujeito-texto, desviado da ordem clássica e fraturado na sua essência, desafixado desde o interior de uma parede e tão instável como essa água, há uma inclusão de elementos, já elencados, que anula o efeito da classificação genológica e reconfigura o território do possível. Logo, na mudez do signo o corpo-texto, movimentase pacatamente num “[...] regime de indeterminação das identidades, de deslegitimação das posições de palavra, de desregulação das partilhas do espaço e do tempo” (Rancière, 2009, p. 18).

E entre as margens, há sempre a necessidade de regressar à proteção da simulação, ao abrigo da “Casa dos Gritos”. A reflexão destaca o autor como um *lugar* e um *ausente* no seu texto.

BATER CAVO DO CORAÇÃO DAS CASAS — MAINA E A CASA-BOTÃO NA ELUCIDAÇÃO DOS AFETOS: FICÇÃO, REAL?

No interior das paredes da infância, cocegavam, como um coração apertado, as canalizações, que se sublinharam como o seu “[...] primeiro terror [...] [porque] o que eu gostava era do silêncio [...] Onde até o olhar de Medeia parece afável” (Carvalho; Costa,

2006, p. 118). Para a desmistificação desse primeiro sentimento de angústia, muito contribuiu a costureira Maina, sua “primeira mestra [...] *de ter mundo*” (Carvalho; Costa, 2006, p. 135; grifo dos autores), que, esclarecedora, lhe solicitava: “*Não tenha medo dos canos de água, são para lavar as suas calcinhas. Dê cá a sua mão*” (Carvalho; Costa, 2006, p. 137; grifo dos autores). À menina com “gritos nas paredes da infância” (Carvalho; Costa, 2006, p. 167) (a autora testemunha que *can d’água* terá sido uma das suas primeiras experiências linguísticas de narrativa condensada, *i. e.*, a figura do medo fundida entre duas substâncias de matérias diferentes), Maina repetia rimas, e o “estertor dos canos de água emudecia” (Carvalho; Costa, 2006, p. 158).

Maina será, em todo o tecido de vida da autora-narradora, uma imagem de profundo e incontornável valor simbólico atravessando o seu experimento no mundo, especulado a um nível textual. Um dos exemplos mais óbvios é a sua obra experimentalista *Maina Mendes*, dos idos e conturbados 1969, em cujas páginas a mulher emudece para fazer nascer a força do seu destino.

A costureira da “Casa dos Gritos” cose o meio, desde o centro iluminado da casa, e liga o passado ao ainda-por-vir e ao presente; a sua atuação é um processo mudo e lento que organiza a memória. O movimento que costura é poroso, deixando passar pela cicatriz os fluidos; depois da incisão, une as partes; o fio usado é o mesmo que fixa os cadernos de um livro, a partir do seu meio. Todo o seu gesto é um círculo, sem começo nem fim, cujo meio é a única hipótese que o salva, mutando-o num fragmento vivo. Com a mesma linha, reúne cada fragmento esparso da casa: as regiões de luz e as de escuridão, os cantos e os recantos, as paredes e as sombras dos murmúrios. É ela a dirigente que remenda as fissuras da memória, congregando, com a força do seu círculo, o não-ser e o ser, o passado e o depois. No seu centro de ordem aparta a menina de forças contrárias e hostis, dominando a mão que abre e fecha o círculo ou as fronteiras em que toca e as interseções que o atravessam.

Nesse antes, um fragmento de felicidade encerrava-se no círculo e na profunda intimidade de um objeto misterioso, a casa-botão de Maina. O recanto da pequena casa circular abria-se para uma “[...] dimensão carinhosa do abrigo possível e grato [...] de quando ainda havia outro lado do mundo” (Carvalho; Costa, 2006, p. 41-42). A evocação da imagem idílica da casa-botão recupera a ideia da *casa miniatural*, definida por Bachelard (1978) como o espaço pequeno onde cabe uma imensidade. Com efeito, não

obstante e além de uma força que abre e fecha, o botão recria o gomo que sustenta a origem da natureza, o potencial de uma flor que desabrocha — um começo.

Fora desse gesto amoroso, mãe e filha, casa e ser, expiavam-se como “[...] duas criaturas expostas em campo e cuja assistência, se existiu, permaneceu sempre muda, reservada, juíza” (Carvalho; Costa, 2006, p. 399): “Eu ainda amava minha mãe. Sem confiança, mas ainda com o apego e a submissão que um povo invadido inerme pode ter pelo invasor” (Carvalho; Costa, 2006, p. 346). As paredes em agonia e a sombra estreitando-se sobre a intimidade do ser eram a imagem da sujeição calada a um amor que rejeitava. Os afetos da “Casa dos Gritos” cresciam numa posição anômala e invertiam a transposição de inclinações de apego entre círculos ou forças de proteção — “Os afectos são flutuantes. É o que os torna perigosos. Mesmo no seio da família, ou pior ainda. Quem diria que, depois de amar [...] poderia ir até à aversão?” (Carvalho; Costa, 2006, p. 155).

Por seu lado, o círculo de Maina abria um pesponto e a menina esperava. Um entejo “Que mutila. O ódio mutila. Mas menos que a profunda tristeza, ou a culpa, que não deixam lugar para a metamorfose” (Carvalho; Costa, 2006, p. 155). O círculo de Maina abria mais um pesponto e a menina entrava, depois de se pasmar ante a “[...] voz neutra, sem nenhum sentimento, uma fala branca” (Carvalho; Costa, 2006, p. 411) dirigida à mãe num fragmento de sofrimento físico e confusão mental, no meio do qual “Um voo célere, luminoso como um disparar de um peixe” (Carvalho; Costa, 2006, p. 411) reenviaria a imagem de “Uma despedida” (Carvalho; Costa, 2006, p. 411). A *fala branca* interrompia um sentimento. No delírio da febre (evento recordado pela autora-narradora sobre uma complicada situação de saúde que a obrigara a ser internada no hospital após um desmaio), a menina despediu-se do seu canto de consentimento e deixou-se atravessar pelo luminoso. Os gritos da “Casa dos Gritos” cessaram.

Refletindo sobre a ideia de abandono — agente do começo do desafeto — no fragmento em que se reconstitui a dor provocada pelo “[...] gozo do abandono [...] Que eu havia de temer e buscar toda a vida” (Carvalho; Costa, 2006, p. 196) da mãe que sai de casa e desampara a menina no patamar, torna-se pertinente recordar o ensinamento de Agamben (1993) sobre os *habitantes do limbo*, como aqueles felizes que, a coberto de um quase eterno primitivismo, ou estádio inicial de entorno sobre si mesmos, são corpos insuscetíveis, ainda não atravessados, que, assim mesmo, jamais poderiam ser punidos. Não conhecem o *ausente*, na medida em que, já de si, geram lugares de ausência

antecedendo o iminente na figura, porém, do irrealizável. Por seu lado, Didi-Huberman (2011) sustenta que, no limiar (no caso da nossa análise, da casa), nasce a *urgência da fuga*: nesse espaço singular — na medida em que sublinha pela condição de acesso um fragmento ou momento de indecisão: do contraste entre a claridade e o escuro, o esclarecimento da saída e a intermitência da entrada —, a ausência é de facto tomada pelo abandono. Ou lugar vazio, não obstante outrora pisado. “Foi o princípio do fim do amor e da confiança em que eu a tinha” (Carvalho; Costa, 2006, p. 196). A dor do abandono — a casa-mãe rejeitando o ser da sua intimidade — assemelha-se a uma víscera que, embora não se veja, sente-se: quem “esfola os interiores, sou eu” (Carvalho; Costa, 2006, p. 219).

Essa “Casa dos Gritos” — um texto dentro do texto — sustenta um discurso insinuando todo o movimento aquoso da palavra, expressiva como materialidade linguística do indizível. Na verdade do seu interior, uma verdade que apenas pertence à memória e que dessa mesma forma se torna condição de existência do sujeito e de construção de um sentido, há um real (ou a construção de sentido de um real) que se formula a partir das possibilidades que o artifício ou o processo de construção do texto permite. Quase uma fabricação do real, pois que de outro modo não seria resgatado à sua existência. Como se, justamente pela condição material da ficcionalização, esse real se assumisse discurso da ordem do dizível e a sua existência se encontrasse assim condicionada à formulação do texto e à seleção do narrador, ao que este circula como memória possível, determinando legitimamente, numa tensão entre o evento e a disposição formal, o dizível e o indizível, o que é memória de facto e o que é uma sua interpretação.

Os gritos polifônicos que atravessam a narradora enquanto sujeito onde se centraliza a combinação de elementos visíveis e invisíveis (memória e interpretação dessa memória) deslocam-na para uma superfície porosa em que só a ideia do elemento da água se apresenta consistentemente como uma fronteira e distanciamento. Desde esse elemento, rompe a fronteira e abre a “Casa dos Gritos”, reconstruindo no limbo da palavra esculpida — comungada em segredo aberto, falada no e ao outro, recebida e replicada — o enunciado da memória. Esses gritos tornam-se dizíveis e visíveis pela palavra, e a memória adquire matéria de interpretação no texto. Os “[...] movimentos dos corpos [...] repartições do visível e do invisível” (Rancière, 2009, p. 26) ganham na substância da palavra correspondida a “[...] existência de um *comum* e dos recortes que nele definem

lugares e partes respectivas” (Rancière, 2009, p. 15; grifo do autor), atribuindo a este *signo mudo* (conceito platônico recuperado por Rancière no ensaio a que apelamos) uma inesperada interioridade, tão surda como a água, mas tão audível como o sentido e o significado do lugar do meio.

CONSIDERAÇÕES FINAIS SOBRE UMA CASA DO MEIO

Ir ao arquivo e, sob as diversas camadas que integram a memória, recuperar a imagem da casa — da “Casa dos Gritos” —, decorrente de uma ativa experiência de envio e reenvio, inaugura uma escrita que, se fixando no corpo textual e animando a consciência embaciada, antecipa uma linguagem de correspondência entre a atualidade e o passado, como um necessário percurso iniciático, ou passagem do meio, para o futuro, ou pelo menos para a aceitação. Por essa razão, o meio do livro, que tanto cresce em cumplicidade quanto a partir do confronto, escreve-se necessariamente numa linguagem não convencional e expressiva do não visível ou do que não está, na urgência de fazer emergir o que é. Da mesma forma, o livro não garante uma forma acabada e tranquila; está sempre no meio de algo e é sempre um meio para. Tal como a imagem de casa que é sempre um meio entre o plano estrutural e a superfície manifesta do ser. Esse meio, que é igualmente uma omissão ou uma fenda na linguagem, provoca um estremecimento ao desarticular a práxis linguística, desvalorizando o significante representativo.

Segundo Bachelard (1978), a casa é uma figura com uma ontologia própria. Na sua intimidade, na qual arfa a memória — no que tem de falha e também de contorno nítido e presente — e o ser vive a sua primitividade, percecionam-se de forma exagerada e conflituosa os valores da realidade. De modo contrário, sem a proteção e a ordem no seu começo, o ser nunca viveria o encontro; seria sempre um corpo espalhado, no espaço, e suspenso, no tempo. No percurso iniciático o ser entra novamente na casa, no seu meio, que se regista como uma topologia dos limites e continuidades. A evocação orienta o indivíduo na direção de um momento conjuntivo, de fissura por meio do qual o corpo atravessa e é possibilidade e desejo ainda. A tese que esclarece a sua ação explora as razões que fixam a imagem da casa como uma raiz que, se por um lado gera, por outro, não liberta.

A “Casa dos Gritos” não tem as caves, onde os medos são subterrâneos e as paixões fortes, nem os sótãos, em que projetam pensamentos racionais e profusamente esclarecidos. Essa seria a poética de Bachelard (1978). No entanto, há as paredes e as afetividades intensas. Na intimidade das paredes, há uma forma indefinida que se movimenta lentamente, dominada pelo que a cerca. As paredes são a resposta sonora e pesarosa da casa aos gritos. A água que nelas circula provoca o medo de quem tenta entender. O movimento torna-se ilimitado. Não é uma casa que protege; é uma casa que guarda os gritos, uma casa que murmura e protesta. É uma casa que acumula e guarda o eco do medo. É uma casa na qual as figuras continuam e se conformam. A menina conforma-se com o sentimento primitivo de devoção a sua mãe. Por uma razão muito pragmática, quase evidente, a “Casa dos Gritos” jamais se assemelharia à reta tangível e equilibrada da imagem estudada por Bachelard (1978). Ainda que não resista ao ser, ela deposita o seu ruído e o sentimento de insegurança. As suas paredes murmuram e crescem mais que o corpo da menina que as teme. Gera-se um conflito entre a sua intimidade e a da parede cuja fenda quer violentar.

Em resultado: a ideia inicial de primitividade é questionada. O círculo de que se esperaria nada menos que a proteção da intimidade é o espaço onde a menina luta para compreender que, no seu meio, há um centro dentro do qual a sua possibilidade de ser se constrói sob a sombra ou à distância do corpo maternal. Desse corpo, torna-se ela um fragmento, e da casa — ablativo que “[...] empurrou-te para o verbo mudo, e amarrou-te a vozes fundas, muito, muito (a)interiores” (Carvalho; Costa, 2006, p. 306) — é ela o sujeito que a observa e a ouve, receando-a.

O ensaio epistolar foi o meio entre os dois autores-narradores explorado pelo texto: um “[...] interlúdio, para reaprender a chorar. E desaprender” (Carvalho; Costa, 2006, p. 411). Nesse meio ficou o “Sangue e tinta, em transfusão mais perpétua que nós” (Carvalho; Costa, 2006, p. 412) e descobriu-se que regressar é ser... a partir do meio.

Às vezes, toda a vida, fico assim parada a olhar para as coisas, casa e mundo, sem nada no pensamento. Chamavam-lhe *ausências*, sintoma de algum mal. São presenças. Sinais de algum bem. Acho que é isso a que chamas *ter casa* (Carvalho; Costa, 2006, p. 262; grifo dos autores)

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Tradução: António Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

BACHELARD, Gaston. *A filosofia do não/O novo espírito científico/A poética do espaço*. Tradução: Joaquim José Moura Ramos; Remberto Francisco Kuhnen; Antônio da Costa Leal; Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: abril, 1978.

CARVALHO, Armando da Silva, COSTA, Maria Velho da. *O livro do meio*. Lisboa: Caminho, 2006.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil planaltos: capitalismo e esquizofrenia 2*. Tradução: Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.

DIAS, Maria José Carneiro. *Maria Velho da Costa: uma poética de au(c)toria*. Lisboa: Imprensa Nacional, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução: Vera Casa Nova; Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução: Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Edições Vértice, 1990.

MATA, Inocência. Epistemologias do ‘colonial’ e da descolonização linguística. *Revista Gragoatá*, vol. 24, n. 48, pp. 208-226, jan./abr. 2019.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

TAVARES, Gonçalo M. *Animalescos*. Lisboa: Relógio d’Água, 2013.

Recebido em: 17/10/2023

Aceito em: 22/10/2023

Susana Vieira: Doutoranda em Estudos de Literatura na Universidade Nova de Lisboa; investigadora integrada no CLEPUL-Universidade de Lisboa; professora no Instituto de Cultura e Língua Portuguesa da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.