

A casa e a escrita em Maria Velho da Costa e Marguerite Duras¹

Adília Martins de Carvalho
Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa (ILCML)
Universidade do Porto

Resumo

A casa aparece nas obras de Maria Velho da Costa e Marguerite Duras como lugar privilegiado da escrita. A ligação íntima entre a génese da escrita e esse lugar — espaço interior que permite sua emergência e desenvolvimento — é sublinhada pelas duas autoras. Silêncio e solidão surgem como condições necessárias ao aparecimento da palavra escrita nesse espaço de intimidade que é a casa. A acuidade dos sentidos e a atenção das escritoras perscrutam os elementos que habitam o espaço, constituindo os pontos de partida de diferentes escritas que acontecem no interior íntimo das casas, sendo este também transformado em personagem viva. Entre outros, são aqui evocados os seguintes textos: *Casas pardas* (1977), *O livro do meio* (2006), *Maina Mendes* (1969), *Écrire* (1993) e *La Vie matérielle* (1987).

Palavras-chave: casa; escrita; solidão; silêncio; mulheres; personagens femininas.

Resumé

La maison apparaît dans les œuvres de Maria Velho da Costa et Marguerite Duras en tant que lieu privilégié de l'écriture. Le lien intime entre la genèse de l'écriture et ce lieu – espace intérieur qui permet son émergence et développement – est souligné par les deux auteurs. Silence et solitude sont les conditions nécessaires au jaillissement de la parole écrite dans cet espace d'intimité qu'est la maison. L'acuité des sens et l'attention scrutent les éléments qui habitent l'espace. Ainsi se constituent les sources d'écritures qui ont lieu dans l'intérieur intime des maisons, intérieur qui devient personnage vivant. Les textes suivants sont évoqués ici : *Casas pardas* (1977), *O livro do meio* (2006), *Maina Mendes* (1969), *Écrire* (1993) et *La Vie matérielle* (1987).

Mots-clés: maison; écriture; solitude; silence; femmes; personnages féminins.

¹ Este trabalho foi realizado no âmbito do projecto de pós-doutoramento “SFRH/BPD/76950/2011” financiado pelo Fundo Social Europeu através do Programa Operacional Potencial Humano (POPH) e por fundos nacionais através da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT).

À pergunta que incidisse sobre os caminhos ou atalhos que me conduziram de Marguerite Duras a Maria Velho da Costa,² responderia com as casas e o lugar fundamental que ocupam nas obras destas duas escritoras.

A casa aparece nos textos de Maria Velho da Costa e Marguerite Duras, como lugar privilegiado da escrita. Atente-se à casa de Elisa, escritora protagonista de *Casas pardas*. A ligação íntima entre a gênese da escrita e a casa — espaço interior que permite a sua emergência e desenvolvimento — é sublinhada pelas autoras.

No primeiro capítulo de *La poétique de l'espace*, Gaston Bachelard demonstra que a casa real individual, referência de felicidade procurada na convergência da intimidade e da proteção, tem suas raízes numa casa onírica, sonhada por um imaginário coletivo.

Esta referência de felicidade habita a “casa de bonecas”, de *O livro do meio*, escrito a quatro mãos por Maria Velho da Costa e Armando da Silva Carvalho. Os conjuntos de fragmentos diáristicos e epistolares que constituem esta obra e permitem o diálogo entre os dois autores, apesar de nunca serem assinados, são absolutamente inconfundíveis relativamente à sua autoria, o que permite identificar e recorrer à voz de Maria Velho da Costa.

A casa tem para a Rapariga Velha a dimensão carinhosa do abrigo possível e grato. Poderá carecer de espaços mais amplos, enlanguescer em mais nobreza de pé-direito e jogos de luz de sacada aberta, poderia. Deus não quis, ela não pôde, está bem assim, na Casa de Bonecas, sem Ibsen,³ sem mármore, certamente sem lustres e balaustradas. A Velha Rapariga também se ri sozinha. A pequena casa é de fundo risonha (CARVALHO; COSTA, 2006, p. 41).

Também para Marguerite Duras, a sua casa de Neauphle-le-Château é um refúgio. Apesar de existir há mais de 200 anos, de ter sido habitada por nove gerações de mulheres e ter mais de 400 metros quadrados, qual “castelo” da localidade homônima onde se encontra, esta casa cumpre a sua função imaginária de abrigo protetor, favorável à escrita, tal como a descreve Bachelard: a casa é uma das maiores forças de integração de pensamentos, lembranças e sonhos através do devaneio,⁴ sendo tudo isto a matéria-prima da escrita: “Si l'on demandait le bienfait le plus précieux de la maison, nous dirions: la maison abrite la rêverie, la maison protège le rêveur, la maison nous permet de rêver en paix” (BACHELARD, 1989, p. 26). A “rêverie”, o devaneio, encontra em Maria Velho da Costa a sua forma numa acuidade dos sentidos à qual a autora denomina “cismar” e que constitui matéria da sua escrita. “O jardim tremula no quase calor, ouve-se a espera, cheira ao secreto avanço” (CARVALHO; COSTA, 2006, p. 43). A capacidade de ouvir e

² Em 1997, defendi uma dissertação de mestrado intitulada *Circularidade e diluição na obra de Marguerite Duras: estudo sobre “Le Ravissement de Lol V. Stein” e “Le Vice-consul”* (CARVALHO, 1997). Treze anos depois, a tese de doutorado tinha como título *Leitura das margens nas obras de Maria Velho da Costa e Teolinda Gersão* (CARVALHO, 2010).

³ A intertextualidade com a peça de teatro do dramaturgo dinamarquês é identificada pela própria autora, ao contrário do que acontece em obras anteriores, sobretudo em *Missa in albis* (COSTA, 1988), onde a interpretação do texto, com toda a sua riqueza intertextual, muito depende do nível cultural do leitor.

⁴ “Notre but est maintenant clair : il nous faut montrer que la maison est une des plus grandes puissances d'intégration pour les pensées, les souvenirs et les rêves de l'homme. Dans cette intégration le principe liant, c'est la rêverie.” (BACHELARD, 1989, p. 26).

cheirar o tempo da “espera” e do “avanço” é possível ao sujeito que salta para fora desse mesmo tempo e resulta de um treino dos sentidos, que sempre foi praticado por Maria Velho da Costa e que, n’*O livro do meio*, é referido como um “cismar”. “Olha lá para fora, para o quintal, a tentar cismar com os olhos e os outros sentidos que é o que sempre fez quando era viva, quando era nova” (CARVALHO; COSTA, 2006, p. 42).

Silêncio e solidão surgem como condições necessárias à emergência da palavra escrita nesse espaço de intimidade — a casa. Marguerite Duras escreve:

La solitude de l’écriture c’est une solitude sans quoi l’écrit ne se produit pas, [...] Il faut toujours une séparation d’avec les autres gens autour de la personne qui écrit les livres. C’est une solitude. C’est la solitude de l’auteur, celle de l’écrit. (DURAS, 1993, p. 14-15)

Bachelard afirma que os espaços de solidão são indelévels em nós, sendo precisamente o ser que não os deseja apagar, na medida em que sabe por instinto que esses espaços da sua solidão são constitutivos (BACHELARD, 1989, p. 28). A escritora, Elisa, e a sua autora, Maria Velho da Costa, sabem que o espaço de solidão é constitutivo de uma escrita que, por sua vez, é constitutiva do “Eu”.

Para além de Elisa decidir viver sozinha no seu andar da Costa do Castelo, assim como a sua autora, que relata detalhes da sua vivência solitária na sua “casa de bonecas”, ambas assumem nos textos a ligação inerente e quase inevitável entre solidão e escrita. Elisa *entenderia escrevendo ou outra coisa igualmente solitária* (COSTA, 1996, p. 380) e Maria Velho da Costa escreve n’*O livro do meio*: “A solidão, ‘esse cisma profundo.’ [...] Nem sempre me afecta, pelo contrário. Há momentos do dia, da vida, tantos, em que prefiro estar só” (CARVALHO; COSTA, 2006, p. 42).

Elisa vive uma solidão voluntária que lhe permitirá desenvolver a acuidade dos sentidos e cumprir uma série de tarefas quotidianas, práxis necessária à fundamentação do seu saber e da sua escrita baseada numa experiência real e concreta. “Não atendeu telefones ou portas” (COSTA, 1996, p. 379) e encontrou-se num estado muito próximo dos objetos do quotidiano, do qual duvida “que se use com propriedade chamar reflectir” (COSTA, 1996, p. 379); e que lembra uma inteligência do concreto evocada por Marguerite Duras: “La solitude c’est ce sans quoi on ne fait rien. Ce sans quoi on ne regarde plus rien. C’est une façon de penser, de raisonner, mais avec la seule pensée quotidienne” (DURAS, 1993, p. 32).

A solidão revela-se como condição *sine qua non* da escrita, porque só o silêncio⁵ dos outros permite uma atenção favorável à escuta da palavra interior, à tessitura do texto. É na intimidade da casa, longe dos outros, que as palavras se fazem ouvir. A escritora reivindica o silêncio num quarto que seja seu.

⁵ Maria Velho da Costa, apesar de muito apreciar música, refere frequentemente em entrevistas, assim como n’*O livro do meio*, a sua necessidade de escrever em silêncio, sem um acompanhamento musical. “Não ouve música nem noticiários” (CARVALHO; COSTA, 2006, p. 41).

Uma atenção que perscruta e uma acuidade dos sentidos concedidas aos elementos que habitam o espaço são os pontos de partida destas escritas que acontecem no interior íntimo das casas.

À experiência da escrita vivida por Elisa é associada uma forte presença dos objetos, nesse espaço íntimo onde se encontram com a escritora. Para poder escrever, a escritora está ou pretende estar só na casa, na companhia da presença marcante de objetos que se tornam “animados” através da atenção que neles repousa.

Elisa sugere, no seu “Diário de borco”, tipologias psicológicas identificáveis a partir da relação que os indivíduos desenvolvem com os objetos que os rodeiam, dando conseqüentemente origem a diferentes mundos e organizações possíveis:

Vejo cada vez mais com certeza que existe entre as combinações de objectos e seus destinos e aqueles que os possuem ou manipulam mais, uma unidade, uma univocidade. Há criaturas que suscitam à sua volta a ordem e a duração, outras a proliferação e a graça mórbida, outros a abundância mas estática, outros a escassez, mas tónica. Outros parecem rodear-se de cacós de caos, o sórdido, outros a abundância tropicalmente ordenada, [...] ver pelo modo como alguém arruma à noite a sua roupa ou descasca um nabo ou limpa o ranho a uma criança ou enfia um prego, que mundo sairá das suas mãos, uma desordem sulfurosa, ávida, uma ordem esterilizadora, letal, uma desordem leve, lúdica, uma ordem de paz e esforço ameno, humano? (COSTA, 1996, p. 385-386).

Também n’O *livro do meio*, Maria Velho da Costa alude à relação desenvolvida com os objetos que nos rodeiam como um traço de personalidade. A autora escreve, referindo-se a si mesma: “A Velha Rapariga levanta a cabeça e lembra-se de outro amigo [...] Dizia ele: a ordem é a morte. [...] Mas a Velha Rapariga detesta o caos e o desleixo e nunca lhes achou, em si, nada de criador” (CARVALHO; COSTA, 2006, p. 42). Relativamente ao que diz a ordem de uma casa, Duras, no seu texto intitulado “Maison”, testemunha uma posição próxima de Maria Velho da Costa, esboçando igualmente uma topoanálise.

Il y a des femmes qui n’y arrivent pas, des femmes maladroites avec leur maison, qui la surchargent, qui l’encombrent, qui n’opèrent sur son corps aucune ouverture vers le dehors, qui se trompent complètement et qui n’y peuvent rien, qui rendent la maison invivable ce qui fait que les enfants la fuient quand ils ont quinze ans comme nous l’avons fuie. [...] Il y a beaucoup de femmes qui ne résolvent pas le désordre, le problème de l’envahissement de la maison par ce qu’on appelle le désordre dans les familles. (DURAS, 1987, p. 57-58)

O retrato que Maria Velho da Costa pinta de Sophia Mello Breyner Andersen, que admira, exemplifica a importância da relação com os objetos do quotidiano, para dizer aquele que os manipula:

A minha Sophia também tinha um mar de ressaca (Machado de Assis), um fulgor que não era nada opalino. Estou a vê-la, de malhas caídas, na minha casa de Finsbury Park, hiante e sibilina contra

os pequenos demónios do quotidiano, um relógio perdido, um avião a horas certas, os ganchos dos cabelos renitentes. Uma fúria que se dobrava em risos. (CARVALHO; COSTA, 2006, p. 56)

Mais do que Elisa, a sua autora estabelece no seu livro confessional uma delimitação dos espaços da casa, respectivamente ligados à leitura e à escrita. O primeiro, o quarto onde dorme, é descrito detalhadamente, enquanto que o segundo, o quarto onde trabalha, é “escondido”⁶ deliberadamente: “Ainda não fez nada senão cismar através da janela, por cima da mesa do quarto onde trabalha, que não vai descrever” (CARVALHO; COSTA, 2006, p. 95). Deste quarto, mostra-se, no entanto, a presença fundamental da janela, elemento *sine qua non* da escrita, como para Marguerite Duras: “Ma chambre ce n’est pas un lit, ni ici, ni à Paris, ni à Trouville. C’est une certaine fenêtre, une certaine table, des habitudes d’encre noire, [...] c’est une certaine chaise.” (DURAS, 1993, p. 18).

A janela permite a observação/visão de um espaço exterior, rompendo assim a fronteira que o separa do espaço interior no qual a escritora se encontra. O espaço exterior é interiorizado por aquela que observa e escreve, sendo assim atualizado um diálogo entre o exterior e o interior.

A descrição do quarto e dos objetos de Maria Velho da Costa, contrariamente aos ausentes na casa da sua personagem Elisa, denota propositadamente uma certa proveniência social:

Ela olha. O pequeno sofá a que chamam senhorinha está entrincheirado junto à janela que dá para o quintal.[...] O quarto é comandado de azuis. Um Arraiolinhos aos pés da que lê e olha, uma tela, uma aguarela e uma serigrafia, da mesma pintora e amiga [...]. Uma Senhora da Conceição de Museu dentro de uma redoma, um ícone trazido de quando ainda havia do outro lado do mundo. E livros, uma cadeirinha que foi da costureira da casa dos pais, quando havia pais e costureira. (CARVALHO; COSTA, 2006, p. 41-42)

Nesta descrição, contrariamente ao que acontece na casa da sua personagem Elisa, os objetos não pertencem plenamente ao presente, mas servem para evocar memórias de tempos passados. São objetos identificadores de uma proveniência social, desempenhando uma função inversa àquela que exercem em *Maina Mendes*, quando representam a recusa da menina em relação ao meio em que nasce e cresce, quando simbolizam a contestação muda da condição histórica e social da personagem: “A sala pertence-lhe por direito de mercê. Coisas ali não estão porque as quebrou pouco depois do berço. Quebradas são agora todas, porque após conhecidas e tocadas não lhes ficou na posse, não lhe ficou qualquer amor” (COSTA, 2001, p. 28).

Podia evocar muitas outras casas como as de Simão e Sara em *Missa in albis* (COSTA, 1988), daquelas que também foram pintadas por Teresa Dias Coelho e reproduzidas na edição de *Dores* (1994b), da casa “inteligente”, “pensadíssima”, de Gabriel Rolando em *Myra* (COSTA, 2008) ou

⁶ Sendo mostrado pelas fotografias de Pedro Loureiro que ilustram o artigo de João Pombeiro, “Maria Velho da Costa escreve à mão em cadernos azuis e com a *Rosa* por perto” (POMBEIRO, 2008, p. 90-91).

ainda da tão nossa conhecida Casa cor-de-rosa de *A ponte de Serralves* (COSTA, 2012), onde deslumbrada entrei pela primeira vez, em 1990, ainda antes da existência do Museu de Arte Contemporânea.

Mas vou essencialmente focar as casas de *Maina Mendes* e voltar à de Maria Elisa em *Casas pardas*.

Apesar de Maina não escrever, as suas casas são suficientemente descritas para nos ajudarem a conhecê-la e a percebê-la melhor enquanto personagem subversiva e marginal.

O acontecimento fundador de Maina — a sua mudez — pode ser lido como uma reação à clausura em casa de seus pais e ao poder por eles exercido, sobretudo o maternal, que lhe é mais insuportável do que o paternal, por simbolizar a submissão feminina à dominação masculina. Por conseguinte, o projeto fundamental de Maina vai consistir exclusivamente na preparação da partida da casa paterna com Hortelinda, sua ama, criada e cozinheira. A importância desta empresa merece a primeira fala da personagem, depois da sua mudez, e tem lugar no espaço doméstico por si privilegiado, a cozinha, domínio seu e da sua criada querida: “— Havemos de ir embora, minha rosa velha” (COSTA, 2001, p. 69).

No ambiente naturalista lisboeta do séc. XIX, Maina está exilada do seu meio onírico, deslocada do seu espaço-tempo. A casa paterna e, mais especificamente, a cama da mãe, onde provavelmente dados os costumes da época teria nascido e que é alvo de atenção na primeira subparte do romance, não lhe convêm, sendo caracterizadas como “espaços curtos”, nitidamente opostos a outros exteriores de larga extensão. Assim, desde o início do romance a realização afetiva e amorosa de Maina encontra-se condenada a esse espaço limitado que é o meio português, burguês, de fins do século XIX e princípios do século XX: “Apenas Maina Mendes jamais seria amante em espaços curtos, nos climas sóbrios dos tempos e da zona de gentes em que nascera, criatura demasiado habitada por heranças outras, tenaz na ímpia solidão e avessa à domesticidade” (COSTA, 2001, p. 24).

Se na primeira alusão às origens de Maina é sublinhada a sua alteridade, através das “heranças outras”, essas vão-se precisando, ao longo da narrativa, como sendo de caráter medievo e mesmo mais ancestral. Uma resistência ao poder patriarcal, através da renitência à domesticação, é anunciada desde o início do romance: “Maina Mendes vem sobreviva [...] da furna cantábrica e da mão de felpas, do olho pisco e cru na apaixonada desconfiança às fogueiras do início, [...], do brutal desrespeito por tudo o que não é elementar e inteiro.” (COSTA, 2001, p. 32).

A atração pelo fogo no espaço doméstico que lhe é consagrado — a cozinha —, reitera as reminiscência de um tempo primeiro e originário, no qual a proximidade desse elemento era vital. Através do seu fogo ancestral, a cozinha é para Maina o lugar da felicidade, o centro do mundo no qual celebra a sua cumplicidade com Hortelinda: “Assim é o contentamento de Maina Mendes. Nada na casa se concerta tanto com os seus humores habituais como os crepitares e fumegares e derrocadas hostis da lenha, as frituras e águas ferventes, as muitas bocas de apelo do fogão negro” (COSTA, 2001, p. 31).

É nesse lugar de sua eleição, para o qual dirige o “pé risonho de saltitar corredores” (COSTA, 2001, p. 23), que será inaugurada a mudez de Maina, expressão de uma recusa agressiva de uma ordem que não é a sua.

A proximidade que a cozinheira cultiva com o lume inicia a menina em práticas que lembram a utilização mágica do caldeirão, esse objeto inevitavelmente conotado com a feiticeira: a mulher emancipada que transforma os instrumentos da sua escravidão em instrumentos da sua libertação, ao desviar o caldeirão e a vassoura da sua tradicional função doméstica e tranquilizante. Sob esta mesma influência parecem tomar forma as brincadeiras de Maina, na companhia de Hortelinda, o que explica a sua aversão à domesticidade no seio do espaço doméstico por excelência, a cozinha: “Ali está Maina Mendes caldeirando massa e farejando lume em alegria funda, toda ela larga inconveniência em terreno que porém a não açaima e porém ainda não poderá acoitá-la” (COSTA, 2001, p. 32). O espaço doméstico da cozinha não a oprime; no entanto, Maina pertence a uma geração que ainda não poderá ser totalmente livre nesse espaço simbólico de escravidão. O verbo “caldeirar” conota a ação de um engendrar ilícito acentuado pelo farejar, capacidade animal, intuitiva, de descobrir e conhecer através dos sentidos. As respectivas imagens de “caldeirar massa” e “farejar lume” recolocam Maina em universos magos e animais, conferindo-lhe ainda, como à feiticeira os dons da metamorfose, a “glória de tisar bonecos de carnes flácidas em monos rijos” (COSTA, 2001, p. 32).

Em *Casas pardas*, o capítulo “A terça casa”, que divide claramente a primeira e a segunda metade do romance, permitindo o encontro das três principais personagens femininas (Elisa, Elvira e Mary), é frequentemente referido como exemplo de integração do gênero dramático no seio do romance, o que aliás pode explicar a excelente adaptação de Luísa Costa Gomes e encenação de Nuno Carinhas, que esteve em cartaz no Teatro Nacional de São João, no Porto, de 6 a 23 de dezembro de 2012. Mas, já em *Maina Mendes* se assiste à presença evidente de monólogos dramatizados ou de sequências narrativas teatralizadas. Assim, os diálogos fundamentais entre Maina e Hortelinda (COSTA, 2001, p. 82-85; 95-97) assumem uma forma dramática, através da qual o leitor acede a um conhecimento mais aprofundado de cada uma destas personagens. Por outro lado, o vocabulário vernáculo e popular que dinamiza os diálogos é reminescente da dramaturgia vicentina, explicitamente evocada através da epígrafe do *Auto da Lusitânia*;⁷ esta intertextualidade com Gil Vicente será reencontrada no próprio título de *Casas pardas* e na epígrafe do início do romance que o esclarece como tendo sido tomado do dramaturgo.⁸

⁷ Esta epígrafe antecede a penúltima subdivisão da segunda parte: “Donde vindes, filha/ branca e colorida?/ De lá venho, madre, de ribas de um alto:/ Achei meus amores num rosal granado./ Granado, enha filha? — Gil Vicente, *Auto da Lusitânia*” (COSTA, 2001, p. 209).

⁸ Salienta-se, sobretudo no romance *Casas pardas*, a intertextualidade com o paradigma dramático representado pela evocação de Gil Vicente. Nomes vicentinos, como Maria Parda e Mofina Mendes, encontram o seu eco nos títulos *Maina Mendes* e *Casas pardas*, enquanto os trechos intitulados “Monólogo da Vaqueiro” (COSTA, 1996, p. 98-99) e “Monólogo da Mofina” (COSTA, 1996, p. 158-161). reescrevem, ironicamente, os títulos *Monólogo do Vaqueiro* e *Auto de Mofina Mendes*.

Na primeira parte de *Maina Mendes*,⁹ é introduzida uma nova forma de tratar o espaço, de carácter teatral ou cinematográfico, que anuncia, como no teatro, a mudança de ato concretizada no romance, através da grande mudança da vida de Maina, essa mudança de espaço que consiste na partida da casa de seus pais. O discurso assume o tom das indicações de cena, transformando-se numa longa didascália ou em parte de guião cinematográfico. Este novo tratamento do espaço ao sugerir outras formas artísticas, mais plásticas, exclui o pendor realista da descrição romanesca. Neste trecho, é o tratamento da luz que conduz inevitavelmente a um domínio plástico, teatral, cinematográfico ou mesmo pictórico, se pensarmos na inscrição da luz nos quadros de Edward Hopper.

A oitava subdivisão da primeira parte de *Maina Mendes* (COSTA, 2001, p. 81-86.) é, neste romance, a que mais se aproxima de uma cena teatral, não só pelas indicações relativas ao jogo de luzes, materializado como se tratasse de uma das componentes fundamentais da cenografia, mas também pelo fato de as personagens assumirem, pela primeira vez, o estatuto de atores através de um diálogo, o primeiro, no qual se assiste a um respeito integral das suas falas e do seu desenvolvimento.¹⁰ Esta oitava subparte é subdividida em três fragmentos; assiste-se, no primeiro, a uma indicação da cena através do desenho de luzes, cenário, objetos e gestos-movimentos das personagens-atrizes, Maina e Hortelinda. Neste primeiro fragmento, são indicados os “esquema[s] de iluminação” (COSTA, 2001, p. 81.), as deslocações precisas e os respectivos gestos dramáticos das atrizes no cenário constituído por um corredor, eixo central da casa (a abandonar) descrita detalhadamente através das luzes azul — resultante da disposição a norte da sua frente — e amarela — fruto da disposição a sul das traseiras.

Abro aqui um parêntesis para referir que aparecerão outros desenhos de casas, semelhantes a este primeiro, noutros textos de Maria Velho da Costa, coincidindo, nomeadamente, com a descrição de uma das casas habitadas pela autora na sua infância:

Casas não foram assim tantas, e bem amadas ainda menos. Eu gostava da casa das Janelas Verdes. A Rua das Janelas Verdes era, ao tempo, e ainda é aos meus olhos, de facto esverdeada. Era um rés-do-chão alto, amplo e de generoso pé-direito, virado para a rua [...] O corredor era muito maior e os quartos e salas dispunham-se de um lado e do outro, até desembocar na cozinha ensolarada, de um lado, e o *quarto das raparigas, o pessoal*, do outro. (CARVALHO; COSTA, 2006, p. 270-271; grifos do original).

O segundo fragmento consiste num diálogo entre as personagens-atrizes, do qual a instância narrativa é absolutamente excluída, o que justifica a leitura deste diálogo dramático entre Maina e Hortelinda como falas de atrizes. O terceiro fragmento, ao referir enquadramentos, ângulos

⁹ No primeiro (COSTA, 2001, p. 81-82) e no último (COSTA, 2001, p. 85-86) fragmento da oitava subdivisão.

¹⁰ Apesar de, na quinta subdivisão da primeira parte, surgir o diálogo entre os pais de Maina e o primo Ruy, este é constantemente interrompido pelo entrecruzamento de monólogos interiores (expressão das correntes de consciência), que o priva de uma dimensão de representação dramática, cuja característica é fazer coincidir o tempo do discurso com o tempo “real” da história.

de filmagem e estabelecimento de planos das duas atrizes principais, dota o discurso de uma dimensão cinematográfica já anunciada no primeiro fragmento, quando se dita para uma câmara imaginária: “Não será assim necessário focar essa zona que será limítrofe uma vez focada a imagem do lado da rua” (COSTA, 2001, p. 81).

A partida de casa de seus pais coincide com o *fondue au noir* de cena: “A alteração, que finalmente provoca o total retrocesso da zona fortemente iluminada [...], deve ocorrer por forma a tal ponto gradual que não possa ser imediatamente perceptível” (COSTA, 2001, p. 85).

Estas indicações de *plateau*, tal como as didascálias de “Terça Casa” que descrevem os espaços (cozinha e sala de jantar – chegando ao ponto de incluir um plano de disposição das personagens à mesa, em cena), assim como os gestos, entoação e expressão que os atores devem adotar e que sublinham a voz da autora nas suas intenções relativamente à encenação, marcando assim a sua intervenção numa representação virtual da peça (que se tornou real em dezembro de 2012), deixam adivinhar a dramaturga e argumentista Maria Velho da Costa (penso na versão de cena de *Madame* [2000] e nos vários filmes que fez com João César Monteiro e Margarida Gil); o que nos conduz de novo a Marguerite Duras.

A partir dos anos 1970, a escritora francesa vai conceder ao teatro e ao cinema um lugar fundamental no seio da sua obra, nomeadamente com *Nathalie Granger* (1973), filme que mostra a sua própria casa e que diz através das atrizes Jeanne Moureau e Lucia Bosé, que uma casa é uma personagem considerável, a parte clara ou obscura do que somos e principalmente do que são as mulheres que nela passam o seu tempo. Mas é *India Song* (texto, teatro, filme) o grande exemplo da miscigenação de gêneros, na medida em que é um texto escrito (1973) a pedido de Peter Hall, diretor do National Theater de Londres, inspirado num romance já escrito em 1965, *Le Vice-consul*, que por sua vez se encontra intimamente ligado a outro, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, publicado em 1964 — aliás estes três textos são frequentemente designados como constituintes do “ciclo indiano”. *India Song*, que não chegou a ser encenado na época, acabou por dar origem ao filme com o mesmo título realizado pela própria autora (tendo integrado a seleção oficial do festival de Cannes no ano de 1975). Em 1977, Marguerite Duras, com o texto/guião *Le Camion* — escrito, lido e filmado por ela —, intensifica a sua experiência inovadora de ligação entre a escrita, o teatro e o cinema.

Mas, voltando a *Maina Mendes*, a casa paterna, que surge como um cenário teatral ou cinematográfico no qual Maina se encontra enclausurada, jamais será iluminada. A luz que se apaga progressivamente sobre o cenário e as personagens indica o fim de um período da vida de Maina, a infância e a preparação para o casamento, e anuncia a abertura para outro espaço (também de clausura): a casa do marido.¹¹ Maina vai continuar a rejeitar uma ordem que não

¹¹ Desde a primeira página deste romance que é anunciada uma vontade de emancipação, de abandono desse espaço curto, que é a casa paterna, quando “Maina Mendes desenha a dedo fugas moventes” (COSTA, 2001, p. 23). Tal vontade cresce com a menina numa “persistência maior em ir-se ou acabar o em torno” (COSTA, 2001, p. 23), onde se lê o desejo de acabar com a ocupação de um lugar periférico em torno, em volta, que a priva de um outro espaço central, próprio, seu de direito, assumido, que gostaria de desfrutar solidariamente com Hortelinda.

lhe convém, e constitui-se como polo de desordem e de caos na casa de Henrique, seu marido, sob a influência das práticas, linguagem e, sobretudo, do contrapoder simbolizado pela “mulher de virtude” — a bruxa que Hortelinda a mando de Maina consulta para que esta lhe confirme o sexo da criança que gera.

Note-se como Henrique, representante da sociedade organizada, remete Maina para uma margem. Esse processo de marginalização é progressivo, iniciando-se com uma ostracização no seio familiar que se acentua através do internamento numa instituição que se presume psiquiátrica. Mas, antes de qualquer marginalização, assiste-se à autoexclusão de Maina,¹² expressão de um comportamento subversivo. A consequente marginalização de Maina oficializa-se encontrando a sua justificação na doença mental, sendo esta arbitrariamente determinada pela voz masculina: “E que seja a senhora servida no quarto. A partir de hoje, a senhora não está bem, como não se via que a senhora não está bem?” (COSTA, 2001, p. 104). Fiel ao modelo falocrático, vigente na sociedade portuguesa dos anos 1920, Henrique decide sobre o estado de saúde da sua esposa para justificar assim a decisão da sua clausura, pois longa é tradição que exclui e encerra nos hospícios da loucura e alhures aqueles cujos comportamentos incomodam o *statu quo*. “Não mais vagueará entre nós como dona e senhora a que me infestou as carnes e a casa e me arredou do trilho firme que singram as nações e as famílias por bem” (COSTA, 2001, p. 104).

A marginalização de Maina, decidida por Henrique, começa por ser definida em termos espaciais, através da instauração de quartos separados. À exceção dos lugares sociais, Henrique e Maina nunca partilham um espaço comum, o que reflete a ausência de qualquer intimidade entre o casal. Em contrapartida, a cozinha ou o quarto do sótão da “Casa da Água” (COSTA, 2001, p. 126), casa de Henrique, são espaços privilegiados da cumplicidade entre Maina e Hortelinda.

O *modus vivendi* de Maina e Hortelinda na “Casa da Água” contamina-a dessa especificidade, conduzindo o marido ao queixume: “Esta casa que o vento percorre sem lhe ser feito aso, casa agora na noite conhecida por maligna. Não a comprei porém afirmada ao sol e de bom volume sobre a vila e as águas?” (COSTA, 2001, p. 101).

Como se de um contágio se tratasse, depois do contato de Hortelinda com a “mulher de virtude”, a casa de Henrique torna-se um lugar de caos e trevas que cabe obviamente ao senhor, enquanto cavaleiro da luz, erradicar. Ao marido cabe restabelecer a ordem fortemente ameaçada, na casa invadida pelo contrapoder simbolizado pela “mulher de virtude”. A mediação entre esta e Maina, operada por Hortelinda, verifica-se, entre outras práticas, na educação do filho de Maina, Fernando, marcada por influências arcaicas e populares: “as pequenas unhas irregulares dos dentes dessa mulher que te afirma roendo-as ser essa a única forma de não cortares a fala

¹² Anterior à marginalização de Maina por Henrique é a automarginalização fruitiva de Maina, que se concretiza nas suas transgressões: os longos passeios ao ar livre, sem dama de companhia, possíveis graças à nova casa, perto do mar; o isolamento social, recusando-se a receber os amigos do marido; e a assunção do seu corpo ao decidir amamentar o filho, até ao primeiro ano de idade. Decisão que iria contra aqueles que seriam os costumes da época em tal estrato social, causa de vergonha.

a teu filho” (COSTA, 2001, p. 102). Prática que se revelará eficaz, pois Fernando repetirá, mais de uma vez, nas suas sessões de psicanálise que cedo começou a falar (COSTA, 2001, p. 135). O plano educativo engendrado pela parelha que testemunha uma intenção de matriarcado, parece ser bem-sucedido, tal como transparece nas palavras de satisfação proferidas por Hortelinda no seu leito de morte: “carninha viva que os nossos sabugos ajeitaram teso como um cabrito montanheiro” (COSTA, 2001, p. 110).

Para melhor reinar, fazendo uso do seu poder que determina o rumo da casa, Henrique é obrigado a dividir, ou melhor, a separar aquelas que unidas se lhe opõem como contrapoder — a dupla Maina-Hortelinda: “Mole confusa de carnes que formas com essa mulher e a criança suja da criação” (COSTA, 2001, p. 102). Henrique enclausura cada uma no seu espaço convencional, a senhora no quarto e a cozinheira na cozinha, e separa o filho, Fernando, da mãe, Maina (COSTA, 2001, p. 104). O estabelecimento da ordem implica o sacrifício, a violência que constitui a separação de um estado natural, fusional, indiferenciado da criança com o corpo maternal e deste com um seu igual, Hortelinda.

Henrique ainda acreditava que bastaria repor a “Luz [n]a casa do arrais, onde o mando é de homem” (COSTA, 2001, p. 103). Fernando, o filho, derrotado, confessa-se submisso a uma terapia, a uma palavra cujo discorrer é regido pela “académica paz da língua morta” (COSTA, 2001, p. 183).

Depois de deixar a casa paterna e habitar a “Casa da Água”, Maina continua “avessa à domesticidade”, caminhando para a “ímpia solidão” que a atingirá, depois do desaparecimento ou ausência das companheiras Hortelinda, Cecily (sua nora) e Matilde (sua neta).

Assim, o seu silêncio explica-se como consequência de uma grande solidão, razão pela qual Hélène Cixous justifica o silêncio de muitas das suas amigas: “Beaucoup — parmi mes amies — ne parlent pas mais elles écrivent. Si elles ne parlent pas, c’est qu’elles n’ont personne, c’est leur solitude, tu vois, qui fait qu’elles ne parlent pas” (CIXOUS; COLLIN, 1976, p. 17). Será necessário esperar duas gerações para que a neta de Maina, Matilde, comece a escrever, rompendo através da escrita com a solidão a que a mulher foi votada durante séculos.

Essa nova forma de ser mulher, ainda vaga no fim de *Maina Mendes* e início de *Casas pardas*, precisar-se-á ao longo deste último romance. Vaga, como o notou Manuel Gusmão, é a palavra elo entre a terceira parte de *Maina Mendes* e o primeiro capítulo do romance seguinte da escritora, *Casas pardas*, uma vez que ambos (parte e capítulo) partilham o mesmo título. Nesta perspectiva podemos imaginar que a personagem de Matilde aprofundará a sua identidade e o seu projeto de vida naquela que poderá ser considerada a sua continuadora, Elisa, que se realiza num projeto de escrita.

O primeiro capítulo-casa de Elisa é dedicado à escrita como projeto-intenção. O futuro de Elisa, enquanto escritora, é anunciado pelas suas companhias noturnas, como Lúcio que adivinha nesta personagem a tendência que se verificará na sua autora, de fixar nos seus livros amigos e

“inimigos”. Lúcio é o amigo de Elisa que mais acredita no seu destino chamando-lhe repetidamente escritora (COSTA, 1996, p. 149-150). Enquanto outro lhe vaticina: “Tu escreves-me, tu vais escrever-me, tu vais sempre escrever, tu” (COSTA, 1996, p. 86). Ela própria pressente tal sorte, como se lhe estivesse predestinada, e lhe fosse absolutamente inevitável: “as palavras me vêm tão corredoiras e de singular, arredio prazer [...] Se não me ponho a pau, num dia assim ainda escrevo, um dia” (COSTA, 1996, p. 69). Elisa reconhece em si o dom de tal arte, mas desconhece-lhe ainda o seu verdadeiro sentido. À descoberta daquilo a “que Elisa anda”, são dedicadas as quatro casas/capítulos com o seu nome. A personagem trilha um caminho de busca de sentido para si mesma e para a sua escrita, numa progressão visível ao longo da narrativa, da primeira para a quarta casa/capítulo. O projeto de escrita de Elisa prende-se com uma procura identitária e com a certeza de “que só saberá de todas essas indagações escrevendo-as” (COSTA, 1996, p. 394). A ligação da escrita com a necessidade de entendimento, de compreensão, de inteligibilidade de índole discursiva e racional é confessada por Elisa, que talvez gostasse de ser poeta, partilhando o desejo da sua autora assinalado na “Nota de leitura” — prefácio à segunda edição de *Ensino primário e ideologia* (COSTA, 1975), reeditado em *Cravo* —, onde escreve:

A percepção discursiva da realidade não me é a via mais natural. E o meu modo preferencial de comunicar por escrito não é a explicitação. Gostaria de ser poeta, creio, e desejo seguir sendo apenas escritora e curiosa em todas as demais coisas como é próprio do ofício. (COSTA, 1994a, p. 105)

No entanto, em face da sua necessidade do explícito, Elisa manifesta-se de outro modo: “Vai ser poeta, é? Não me parece, preciso tanto de explicar” (COSTA, 1996, p. 290).

Percebe então [...] Que nunca será poeta, há uma doação que não dá. Jamais estará cega sob fulgor que queime a voluntariedade da mão. [...] Elisa quer afinal a coisa mais natural dado o seu percorrer, o derramamento sem fronteira de entendimento, ou contenção de uma fala, exigente mas ainda explícita, sem essa ocultação ciciada do verso ou Elisa já não pode a exasperação do silêncio que ouve num poema, belo. Meus segredos forcejarei para que possam ser ditos boca a boca [...] narrar para que eles narrem. (COSTA, 1996, p. 394-395)

Tal intenção de clareza e comunicabilidade da personagem escritora, nesta fase avançada do seu processo de aprendizagem da arte de escrever e busca identitária, opõe-se à que é anunciada no seu início, de ser ilegível, ininteligível: “Digo de mais. [...] não dar-lhes armas, nomes, nada de legível” (COSTA, 1996, p. 87).

Elisa, aprendiz de escritora, eventual *alter ego* da sua autora manifesta uma tendência para integrar material autobiográfico e heterobiográfico. A integração de material autobiográfico na obra ficcional de Maria Velho da Costa parece surgir desde a sua primeira obra, *O lugar comum*, nomeadamente no conto “Exílio menor”, onde se pode identificar uma experiência de infância similar à da autora, educada pelas escravas do Sagrado Coração de Jesus. Se estas irmãs eram

na sua grande maioria espanholas, as *Constitutiones* da ordem religiosa de Santa Teresa d'Ávila não deixam de ser citadas, sob a forma de Cópia,¹³ no início da segunda Casa de Elisa (COSTA, 1996, p. 129-130).

Paralelamente ao elogio da escrita durante a infância, presente na referência frequente aos “Bons” e “Muito Bons”, com que eram classificadas as redações, e à sua conseqüente leitura em voz alta diante da classe, também se encontra com frequência na obra de Maria Velho da Costa a inversa dificuldade na aritmética. Elisa, como outras personagens, também acusa traços de discalculia (COSTA, 1996, p. 143-144).

Por sua vez, o material heterobiográfico está presente através da referência a amigos que se verifica, nesta mesma obra, através do que é dito por uma das personagens: “ainda havemos de ficar todos nos livros quando ela for escritora” (COSTA, 1996, p. 65). A integração declarada da experiência privada da amizade (e inimizade) na sua obra realizar-se-á claramente em *O livro do meio* (2006). No entanto, tal intenção seria previamente anunciada em *Cravo* (1976), livro no qual dedica poemas homónimos a vários amigos.¹⁴ Manuel Gusmão, que nota este mesmo fato no prefácio da quarta edição de *Casas pardas*, é frequentemente referido pela autora, em entrevistas e n' *O livro do meio*, como um dos seus leitores e amigos preferidos, sendo mesmo citado no seio do romance que prefacia (COSTA, 1996, p. 341). Os sinais de irrupção no texto da vida da sua autora insinuam um jogo privado que satisfaz uma eventual curiosidade do leitor, suscitando neste a procura e decifração de outros (GUSMÃO, 1996, p. 54). Assim, em Maria Velho da Costa, pode-se ainda ler, como uma das razões para se escrever, a homenagem a familiares e amigos.

Em *Casas pardas*, aquela que escreve situa-se na sua casa, não na da família, mas numa verdadeiramente sua, um “pequeno andar na Costa do Castelo” (COSTA, 1996, p. 399).

Elisa prevê uma semana de solidão que lhe permitirá desenvolver a atenção poética, cuidar dos objetos do quotidiano, escrever e perceber que a única escrita com valor é a vivida, chegando à conclusão de que compromisso válido é “imiscuir-se na vida de colectivos muito grandes” (COSTA, 1996, p. 380).

Talvez por encarnar uma atitude de desapego relativamente a um universo material representado pela irmã Maria das Dores (sufocada por perfumes, sapatos, roupa e objetos de decoração de marca (COSTA, 1996, p. 111; 82; 193; 109), Elisa, ao salientar a acuidade com que percepção os objetos, nunca os menciona como símbolo de ostentação ou diferenciação social. Pelo contrário, os objetos referidos por Elisa, “loiça, frigideira, escovilhão, detergente, balde” (COSTA, 1996, p.

¹³ A escolha deste caráter pretende reproduzir aquele que é utilizado no romance para intitular a cópia de “DE GRAVISSIMA CULPA”, extrato de *Constitutiones para las Carmelitas Dezcalzas*, de Santa Teresa d'Ávila, segundo nota da autora, justaposto ao IX poema de Gertrud Stein, extraído, segundo nota da autora, de *Before the Flowers of Friendship Faded* (COSTA, 1996, p. 130).

¹⁴ Amigos e “inimigos” leem-se nas antonomásias e iniciais ao longo d' *O livro do meio*, enquanto que em *Cravo* se encontram na série de textos dedicados aos primeiros (apesar de nem todos se terem mantido nesse grupo...) — e reunidos sob o título “Cantigas de amigos amados” (COSTA, 1994a, p. 141-164.) —, nos quais se podem adivinhar alguns nomes públicos do meio cultural português: Maria Alzira Seixo (COSTA, 1994a, p. 144.), João César Monteiro (COSTA, 1994a, p. 151). Sophia de Mello Breyner Andresen (COSTA, 1994a, p. 162.) e José Gomes Ferreira (COSTA, 1994a, p. 164).

380), “esfregão de palha de aço” (COSTA, 1996, p. 385), permitem a manifestação de uma solidariedade e compreensão por dentro, pela práxis, das classes trabalhadoras. Neste mesmo sentido, os alimentos cozinhados por Elisa, “batatas com casca” (COSTA, 1996, p. 379), “lascas de alho [...] posta de carne [...] do lombo” (COSTA, 1996, p. 386), revelam uma popularidade que contrasta com aqueles que são encomendados por Mary, na mercearia fina da baixa lisboeta: “Tal como a mãe, pede brie, danish blue, quatrocentas [sic] gramas de tâmaras, [...] ridgways tea, jasmim, [...] e quatro garrafas de José Maria da Fonseca, branco” (COSTA, 1996, p. 353-354).

Os únicos objetos declaradamente associados à escrita de Elisa são o seu “canhenho” e os “livros folheados” (COSTA, 1996, p. 379) da sua intertextualidade. E a personagem confirma a solidão como condição da escrita: “Cristalizava algo e precisava de ocultação, estar nos fundos, parecia-lhe” (COSTA, 1996, p. 380). A escritora desenvolve uma acuidade sensível que deriva mais do domínio do sentir do que do pensar e que, por sua vez, valoriza práticas domésticas, tradicionalmente consideradas alienantes. Tal valorização resulta do prazer experimentado por Elisa ao praticá-las com uma atenção poética que a torna absolutamente consciente do sentido dos seus gestos: “Tal era o prazer que retirava da habilidade gestual na execução de tarefas manuais que desconhecia” (COSTA, 1996, p. 384). Elisa vai sentir prazer ao cozinhar, lavar a loiça, arrumar objetos domésticos, lavar o chão da casa de banho, limpar o pó porque percebe que, só assim, vai saber “da diferença de solidões e de gestos milenares” (COSTA, 1996, p. 385) das mulheres, só assim podendo legitimar a sua escrita.

Nos universos de Maria Velho da Costa e Marguerite Duras, certas tarefas domésticas — não subordinadas a uma obrigatoriedade imposta pelos outros, pela lei do patriarcado — podem ser compatíveis com a escrita, como demonstra a experiência de Elisa e as seguintes passagens de Marguerite Duras:

A Neauphle souvent, je faisais la cuisine au début de l'après-midi. [...] S'il n'y avait pas de soupe prête, il n'y avait rien du tout. S'il n'y avait pas une chose prête, c'est qu'il n'y avait rien, c'est qu'il n'y avait personne. Souvent les provisions étaient là, achetées du matin, alors il n'y avait plus qu'à éplucher les légumes, mettre la soupe à cuire et écrire. (DURAS, 1987, p. 54)

J'écrivais tous les matins. Mais sans horaire aucun. Jamais. Sauf pour la cuisine. Je savais quand il fallait venir pour que ça bouille ou que ça ne brûle pas. Et pour les livres je le savais aussi. (DURAS, 1993, p. 33)

Depois do seu processo iniciático de isolamento, Elisa considera que “só se percebe aquilo que se faz” (COSTA, 1996, p. 391), como tal, atenta ao que a rodeia, o que lhe permite obter prazer num cuidar doméstico. Estamos perante uma ética do cuidado ou da valorização do quotidiano, resultante de uma atenção poética que permite fazer com consciência e escrever tal experiência: “Do resto ela sabia mais do que o comum, parecia que isso teria a ver com escrevê-lo ou falar disso, mas de um outro quotidiano mais forte” (COSTA, 1996, p. 385). Nesta frase concretiza-se

a ideia de que o saber, em geral, e o saber escrever, em particular, só pode resultar de uma prática, de um fazer, neste caso, de um escrever que clarifica. Tornar “o quotidiano mais forte”, através de uma atenção e de um cuidado que lhe dá sentido e que, por conseguinte, o fixa na escrita, é também matéria vivida presente nos textos já referidos de Marguerite Duras.

Quando se refere que Elisa “só saberá de todas essas indagações escrevendo-as” (COSTA, 1996, p. 394), indagações essas ligadas à escrita, não só se confirma que o caminho se faz caminhando, como se sublinha a ideia de que a escrita serve para dar forma ao que de informe se encontrava em nós. De onde se conclui, que a escrita se encontra ao serviço do “entendimento” e do “explícito” (COSTA, 1996, p. 394). Ainda na perspectiva durasiana, se o escritor já detivesse o saber que a escrita permite, desvela, não se daria ao trabalho de escrever, pois o interesse da escrita reside na revelação: “C’est l’inconnu qu’on porte en soi : écrire, c’est ça qui est atteint. C’est ça ou rien” (DURAS, 1993, p. 52).

Passados 39 anos sobre a intenção de Elisa de prosseguir a sua “ponte de inconformidade” (COSTA, 1996, p. 81), a escrita de Maria Velho da Costa assim continua sem reproduzir nem pactuar com o sistema dominante.

Símbolo de uma contestação irreverente e da preferência por um posicionamento à margem é a recusa das respectivas casas paternas pela protagonista de *Maina Mendes* e pela escritora de *Casas pardas*. E a recusa de Elisa abre para a experiência da escrita na qual tudo é novo e nada é definitivo. “Agarra-te bem que inda agora vamos a entrar” (COSTA, 1996, p. 400).

Referências

- BACHELARD, Gaston. *La Poétique de l'espace*. 4. ed. Paris: Quadrige/PUF, 1989.
- CARVALHO, Adília Cristina Martins de. *Circularidade e diluição em Marguerite Duras: estudo sobre “Le Ravissement de Lol V. Stein” e “Le Vice-consul”*. 1997. 211 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários Comparados) — Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1997.
- _____. *Leitura das margens nas obras de Maria Velho da Costa e Teolinda Gersão*. 2010. 692 f. Tese (Doutorado em Estudos Portugueses) — Universidade Nova de Lisboa/Université Sorbonne Nouvelle/Paris 3, Lisboa/Paris, 2010.
- CARVALHO, Armando da Silva; COSTA, Maria Velho da. *O livro do meio*. Lisboa: Caminho, 2006.
- CIXOUS, Hélène; COLLIN, Françoise. Quelques questions à Hélène Cixous, *Cahiers du Grif*, Bruxelles, n. 13, p. 16-20, oct. 1976.
- COSTA, Maria Velho da. *Ensino primário e ideologia*. 2. ed. Lisboa: Seara Nova, 1975.
- _____. *Missa in albis*. Lisboa: Dom Quixote, 1988.
- _____. *Cravo* [1976]. 2. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1994a.
- _____. *Dores*. Lisboa: Dom Quixote, 1994b.
- _____. *Casas pardas* [1977]. 4. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1996.

_____. *Madame*: sobre textos de Eça de Queirós e Machado de Assis. Lisboa: Cotovia/Teatro Nacional S. João, 2000.

_____. *Maina Mendes* [1969]. 4. ed. Lisboa: Dom Quixote, 2001.

_____. *Myra*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008.

_____. A ponte de Serralves. In: _____. *O Amante do Crato*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2012. p. 33-53.

DURAS, Marguerite. *Le Ravissement de Lol V. Stein*. Paris: Gallimard, 1964.

_____. *Le Vice-consul*. Paris: Gallimard, 1965.

_____. *India song*: texte, théâtre, film. Paris: Gallimard, 1973.

_____. *Le Camion*. (suivi de) *Entretien avec Michelle Porte*. Paris: Minuit, 1977.

_____. *La Vie matérielle*. Paris: Gallimard, 1987.

_____. *Écrire*. Paris: Gallimard, 1993.

GUSMÃO, Manuel, *Casas pardas*: a arte da polifonia e o rigor da paixão: uma poética da individualização histórica. In: COSTA, Maria Velho da. *Casas pardas*. Pref. 4. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1996. p. 9-57.

POMBEIRO, João. Maria Velho da Costa escreve à mão em cadernos azuis e com a *Rosa* por perto, *Revista Ler*, n. 75, p. 90-91, dez. 2008.

Minicurrículo

Adília Martins de Carvalho é doutorada em estudos portugueses pela Universidade Nova de Lisboa e pela Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 (cotutela), mestre em estudos literários comparados pela Universidade Nova de Lisboa e licenciada em filosofia pela Universidade Católica Portuguesa. É investigadora do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa da Universidade do Porto e bolsista de pós-doutoramento da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT), com o projeto “Ecos das *Novas cartas portuguesas* em França”.