

Martins, Serafina

Teresa Veiga e teatralidade (1) : "A minha vida com Bela"

Études romanes de Brno. 2023, vol. 44, iss. 2, pp. 377-394

ISSN 1803-7399 (print); ISSN 2336-4416 (online)

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/ERB2023-2-23>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/digilib.78728>

License: [CC BY-SA 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)

Access Date: 27. 11. 2024

Version: 20231103

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

Teresa Veiga e teatralidade (1): “A minha vida com Bela”

Teresa Veiga and Theatricality (1): “A minha vida com Bela”

SERAFINA MARTINS [serafinamartins@sapo.pt]

Universidade de Lisboa, Portugal

RESUMO

Um dos aspectos mais interessantes das narrativas de Teresa Veiga resulta da interacção entre as histórias imaginadas pela escritora e um vasto campo de experiências estéticas: a literatura, a música, o cinema, teatro. Neste artigo, estuda-se o texto “A minha vida com Bela” (de *O último amante*) com o objectivo de analisar a relação entre dois modos literários, narrativo e dramático, a partir de um conceito multifacetado dos estudos teatrais: o conceito de teatralidade. Esta análise centra-se nas duas personagens principais, Alexandrina (também narradora) e Bela (Florbela Espanca), concretamente nos aspectos explícitos e implícitos que fazem de ambas *dramatis personae*. Além disso, reflecte-se sobre características do discurso, em particular o uso do discurso indirecto e da primeira pessoa narrativa.

PALAVRAS-CHAVE

Teresa Veiga; modo narrativo; modo dramático; teatralidade; personagens

ABSTRACT

One of the most interesting aspects of Teresa Veiga’s fiction results from the interaction between the stories imagined by the writer and a vast field of aesthetic experiences: literature, music, cinema, theatre. This article will explore the short story “A minha vida com Bela” (in *O último amante*) in order to analyse the connections between two literary modes, narrative and dramatic, based on a multifaceted concept of theatrical studies: the concept of theatricality. This analysis focuses on the two main characters, Alexandrina (also the narrator) and Bela (Florbela Espanca), specifically on the explicit and implicit aspects that make both *dramatis personae*. Furthermore, it reflects on discourse characteristics, in particular the use of indirect speech and first person narrative.

KEYWORDS

Teresa Veiga; narrative mode; dramatic mode; theatricality; characters

RECEBIDO 2023-04-09; ACEITE 2023-08-04

1. Introdução

Quarenta e três anos depois de a escritora Teresa Veiga ter publicado o seu primeiro livro (*Jacobo e outras histórias*, 1981) e de ter, também, recebido três vezes o Grande Prémio do Conto Associação Portuguesa de Escritores/ Câmara Municipal de Vila Nova de Famalicão, continua a ser oportuno mencionar o razoável desconhecimento que subsiste sobre a sua obra, desde logo pelo leitor que gosta de ler ficção. Havendo hoje uma legítima relativização de definições e hierarquias de gosto, é pacífico dizer-se de um autor que a sua obra é compreensível, trazendo até alguma amenidade a um sistema (o literário) que às vezes se defende pelo hermetismo. Mais concretamente, no caso da ficção, o desfazer das categorias narrativas naturais (patentes nas poéticas fundacionais de Platão e, sobretudo, de Aristóteles), como narrador, personagem, acção, tempo e espaço, a insistência na polifonia que tudo confunde, já tiveram décadas para fazer o seu caminho e já não são um processo revolucionário. As ficções de Teresa Veiga são compreensíveis por todos os públicos porque nelas subsistem as ditas categorias narrativas naturais, ancoradas numa intemporalidade que interessa evocar.

Não é possível, neste artigo, averiguar o que significa intemporalidade, que tanto pode vir de textos muito marcados pela *transparência* do seu acontecer, como pela *obscuridade* (uma questão adjacente é a da novidade e do *cliché*), tópicos clássicos do debate retórico-literário. A hipótese de que Teresa Veiga é uma autora cujas narrativas todos podem entender significa apenas dizer, no imediato, que nelas encontramos mundos ficcionais tangíveis e ao nosso alcance.

O facto de as narrativas da escritora poderem ser lidas tranquilamente por um público vasto nada tem a ver com situá-las em cima ou em baixo em patamares de qualidade, um problema ocioso se lembrarmos, para além dos prémios, o tempo extenso ao longo do qual a escritora tem publicado, sempre com o aplauso da crítica literária, a mais abundante até hoje vinda a lume em periódicos. E nada tem a ver, igualmente, com simplicidade, ou simplismo, pensando nos mistérios subtis, não raro insolúveis, que as suas histórias albergam, apesar dos muitos aspectos quotidianos que nelas encontramos, de que são exemplo inúmeros territórios geográficos, às vezes tão fiéis que leitores mais entusiastas podem, se quiserem, refazer os passos das personagens de forma despreocupada – assim acontece, por exemplo, com as narrativas de *O último amante* (1990 e 2017¹), passadas na Rua da Junqueira (Lisboa) e seus arredores ou “Confidência barreiraense”, de *As enganadas* (2003).

Outra vertente da familiaridade que Teresa Veiga nos oferece resulta das travessias intertextuais e intermediais realizadas com diferentes processos de desocultação e, portanto, mais ou menos exigentes para os leitores. Julgo que o caso mais transparente é o de “A minha vida com Bela” (de *O último amante*), protagonizado por Alexandrina e Florbela Espanca. Em matéria de influência neste conto, Florbela concorre com as irmãs Brontë e Emily Dickinson, cuja evocação e tratamento facilitam o uso da enciclopédia cultural que as manifestações intertextuais exigem. Mais complexos são, no entanto, os casos em que a influência ocorre, não num regime binário entre um e outros autores e/ou um autor e outros ou outros textos, no âmbito do qual se fomentou a intertextualidade, incluindo de forma prescritiva nas poéticas clássicas, mas ocorre,

1 Em 1990, o livro foi publicado pela Cotovia, a segunda editora de Teresa Veiga, e, em 2017, pela Tinta-da-China, com dois novos contos.

sim, no campo estrutural de géneros e subgéneros – felizmente uma área que está a fazer o seu caminho nos estudos académicos sobre a obra de Teresa Veiga. Aliás, Marko Juvan, no ensaio “Towards a history of intertextuality in literary and culture studies” (2008), explica como a investigação dinâmica sobre intertextualidade, cuja origem situa em meados do século XX, revela, muito além da influência, uma interacção superadora da hierarquia entre os que imitam e os que são imitados, pela qual, inclusive, se altera a cadeia semiótica e essas tais hierarquias: “intratextual structures [...] fashion a literary work’s identity, which is therefore mutable and relative. So, there can be no longer any firm, finished, or coherent textual entities from which to determine origin, cause, or effect” (3). Recorde-se que uma das mais contundentes explicações sobre como a semiose é uma rede imprevisível e exigente surge no conto “Pierre Menard, autor do Quixote”, de Jorge Luis Borges².

É fundamental estudar, com tempo, a interacção da narrativa veigiana com um vasto campo de experiências estéticas. Pensando meramente nas formas literárias *ab initio*, importa recordar que, mais clara e mesmo definitivamente do que sistemas genológicos, foi estabelecido o sistema modal considerando, de acordo com as ideias de Platão em *A República* (depois reformulado por Aristóteles), a diferença entre o modo dramático, narrativo e lírico, isto nos termos contemporâneos.

O teor prescritivo das poéticas clássicas nunca foi obstáculo ao cruzamento e articulação entre categorias modais; na verdade, não são sequer evitáveis esse cruzamento e articulação, antes do fim dos limites genológicos que no Romantismo, aí sim, se defendeu programaticamente e concretizou em peças literárias de tal maneira inovadoras que permitem uma ligação directa com o Modernismo; é o caso, por exemplo, de *A vida e opiniões de Tristram Schandy* (Laurence Sterne, 1759-1767) ou do muito esquecido romance *O que fazem mulheres* (Camilo Castelo Branco, 1958), esquecido na “vil tristeza” de putativas situações periféricas. A referida inevitabilidade verifica-se em qualquer texto literário. Do mesmo modo que não é possível, nem legítimo, rasurar a expressão lírica numa peça de teatro convencional – Shakespeare, Oscar Wilde, Eugene O’Neill, os ‘periféricos’ Almeida Garrett, Eugénio de Castro, António Patrício – ou a expressão narrativa nas peculiares didascálias de peças de teatro finisseculares (Patrício, Gabriele D’Annunzio) –, também no mais denso texto narrativo na terceira pessoa e sem diálogos encontramos quase falas, quase tiradas, quase solilóquios. E estes juízos não têm a ver com intenções críticas de natureza especializada, têm a ver, sim, com dados fenomenológicos que encontramos nos livros e notados pelos leitores em geral.

2. O conceito de teatralidade

As narrativas de Teresa Veiga são escritas, maioritariamente, na primeira pessoa, e relatadas, também maioritariamente, por narradoras autodiegéticas. Um estudo intermodal de uma dessas narrativas, objectivo deste trabalho, teria como exercício complexo analisar o dito atravessar de fronteiras entre o modo narrativo e o modo lírico (fica aqui apenas o enunciado dessa possibilidade e ainda o de um trabalho, com ambição, sobre os aspectos narratológicos das obras da

2 A primeira publicação é de 1939, na revista *Sur*.



escritora). Mas não é tão árdua a tarefa de analisar essas obras com o intuito de encontrar características do modo dramático, um aspecto de natureza formal interligado quer com a substância dos textos, quer, numa perspectiva alargada, com uma poética geral de Teresa Veiga, (exclusivamente disponível nas suas criações literárias já que a escritora nunca se pronunciou sobre a sua escrita).

Na tradição literária portuguesa, não é significativa a presença do chamado “theatre-fiction” ou “theatre-novel”, no sentido em que estes termos são usados por Graham Wolfe. Fá-lo no livro *Theatre-Fiction in Britain from Henry James to Doris Lessing. Writing in the wings* (2020), em cuja introdução explica de forma límpida (e sem as reticências que as formulações teóricas muitas vezes acarretam) tratar-se de um subgénero do romance tão estabelecido como os “sea fiction”, “western fiction” e “war fiction”. Cita-se um excerto para melhor entendimento do que é o subgénero a que dedica o livro

With some qualifications, I speak of theatre-fiction as genre in the same kinds of ways that “sea fiction”, “western fiction”, or “war fiction” can be considered genres. Novels that participate in the genre of “sea fiction” focus typically on seafaring types, such as sailors or captains or pirates, and they take seas and coasts and boats for dominating settings. Theatre-novels typically focus on actors, playwrights, directors, audiences, critics, and other theatre-types, and they take theatres, stages, or other performance spaces for dominant settings (Wolfe 2020: 4).

Explica ainda que o seu interesse reside na figuração do teatro em romances (Wolfe 2020:11) e não, ideia que devo frisar, na chamada “teatralidade” dos textos narrativos, que não está confinada a um subgénero – ou género, como Wolfe prefere dizer –, pois se trata de um termo crítico e usado muitas vezes com um sentido metafórico que permite encontrar manifestações de teatro no que se quiser (de maneira razoável); toda a literatura pode ser teatro, do mesmo modo que todo o mundo é um palco. Na verdade, o famoso monólogo de *As you like it* é em si mesmo um modelo de transposição metafórica de nomenclatura teatral muito concreta para outros universos conceptuais. Em suma, falar de “theatre-fiction” permite delimitar *corpora* textuais em função de personagens, espaços, acção, temas (o próprio teatro, com os seus campos abertos da performance e da recepção) e *topoi*. Em contrapartida, falar de teatralidade reduz as hipóteses de circunscrever com segurança repertórios de textos literários, de aproveitar metalinguagens estáveis, de ter uma tradição em *background* e contar com um sistema caracterizável em termos estruturais; além disso, fomenta o risco de inventar o que não se deve inventar por causa, justamente, de metáforas e suas extensões.

As evidências existentes nos termos “theatre-fiction” e “theatre-novel” tornam mais compreensíveis as dificuldades levantadas pelo termo “teatralidade”, notavelmente explicadas por Rui Pina Coelho, em texto por enquanto inédito³. A frase inicial – “O conceito de teatralidade é frequentemente desmerecido desde logo como algo vago, movediço, confuso, de traços desbotados e de significado epistemológico pouco claro” – introduz as suas explicações sobre a necessidade dessa palavra no sistema da metalinguagem teatral, necessidade, como indica,

3 Este texto foi-me facultado pelo autor, com imensa generosidade, que agradeço. Agradeço-lhe também outras informações bibliográficas relativas ao tópico principal deste artigo, a relação entre o modo narrativo e o modo dramático.

semelhante à de literariedade que foi central no programa do formalismo russo, em qualquer dos casos tendo a ver com propósitos essencialistas de encontrar denominadores comuns estáveis/invariáveis – uma “essencialidade trans-histórica”, como afirma o autor. Na parte final da sua exposição sobre as diferentes acepções que a palavra adquiriu e sobre a inscrição de juízos negativos (que, sobre o teatro, radicam em Platão, afirma também), Rui Pina Coelho fala-nos sobre o enquadramento do conceito nos “estudos de performance”, das posições divergentes e, com especial interesse para o estudo de uma narrativa veiguiana que aqui se apresenta, de teses conciliadoras que alertam “para os diferentes usos que os dois termos [teatralidade e performatividade] foram merecendo ao longo da história do teatro, defendendo a necessidade de os tecer em conjunto. Só assim demonstrarão a sua capacidade de se prestarem a uma crítica polivalente e salutar”.

Do que escreve Rui Pina Coelho, sublinho a verificação de que teatralidade é um conceito não estável, mas operativo para o trabalho crítico das formas artísticas. Em termos mais concretos, deve-se dizer que, ao se importar a noção de teatralidade para o estudo de narrativas, interessa a ideia da sua versatilidade e extensão, não ignorando, no entanto, as contingências supervenientes deste ‘atravessar de fronteiras’, modais e genológicas, que é necessário realizar. A polissemia da palavra no âmbito estrito do teatro deve conduzir a precauções de modo a evitar que esse uso, seja qual for o contexto, derive em mera gratuitidade.

Deste modo, podemos encontrar sobre a questão teatro/narrativa dois caminhos. Num deles, deslocam-se autores como Graham Wolfe e a sua decisão resoluta de investigar um género balizado por linhas temporais e temático-estruturais; noutro, autores que não evitam a condição lábil do conceito de teatralidade, admitindo não só uma outra condição – a de metáfora –, mas também, digamos, o facto de ter um referente tão geral que se reifica em tudo o que, no plano artístico, constitui uma reconstrução do real desenvolvida por meio de uma situação comunicativa artificial – que não a do dia-a-dia, da vida comum, assente em propósitos utilitários. O ensaísta Mamadou Abdoulaye Ly segue este segundo caminho no seu livro *La théâtralité dans les romans d'André Malraux*, de grande interesse pelo seu compromisso analítico, colocando ao dispor um vasto conjunto de tópicos perfeitamente adaptáveis a outros autores, outros textos, outros géneros. Ressalve-se que esta situação de caminhos bifurcados não implica nenhuma espécie de situação aporética pela impossibilidade de escolher, nem a um pouco menos aporética necessidade de uma escolha. Num outro ensaio sobre o mesmo assunto, de Thomas Postlewait e Tracy C. Davis, há palavras prudentes, mas animadoras:

For better or worse, the idea of theatricality is quite evocative in its descriptive power yet often open-ended and even contradictory in its associative implications. It is not, however, meaningless, and it offers, at least potentially, a protean flexibility that lands richness for both historical study and theoretical analysis. Of course, as we noted initially, it can mean too many things, and thus nothing. If it serves too many agendas, it is in danger of losing on both the world of theatre and the world as a theatre (2003: 4).

Neste trabalho, usar-se-á o conceito de teatralidade de uma maneira aberta, no fundo condição *sine qua non* para esse conceito existir, continuar a ser estudado e tendencialmente não estar definido. A sua indefinição resulta da impossibilidade de lhe apontar um referente, enquanto



sistema de características, e, mais ainda, de uma longa história de metamorfoses semânticas⁴ articuladas com considerações de natureza moral, que de vez em quando, ao longo dos séculos, diminuíram o teatro, os actores e, por extenso, tudo o que é representação (isto respeitando o princípio de que, anteriores a essa representação, existem as coisas na sua forma natural) – da mimese no sentido platónico às actrizes amantizadas com os gordos burgueses dos romances oitocentistas⁵.

Pressuponha-se que nas histórias de Teresa Veiga encontramos um mundo que é um palco e as vidas praticadas são encenações onde não interessam as virtudes de um qualquer essencialismo nas identidades, nos comportamentos e no que significam – ser-se aquilo que se é, fazer-se aquilo que se deve fazer, mostrar a “vida como ela é” nestes tempos de doentia mediatização. Interessam muito mais os efeitos que exercemos sobre os outros e, não raro, o benefício interior que se pode retirar da percepção desses efeitos, sejam bons ou maus. Trata-se do que poderíamos chamar jogos intrapessoais, tendo a ver com a dissolução, por quem os pratica, entre ser e parecer e cujo ludismo supera eventuais inquietações éticas. O centro nevrálgico está nas relações entre as personagens, na maneira como se influenciam e, enfim, os leitores são influenciados. Disso se falará a seguir.

3. “A minha vida com Bela”

3.1. O intróito

Em *La théâtralité dans les romans d'André Malraux*, acima referido, o autor dedica o capítulo inicial ao estudo do espaço, uma escolha pertinente tendo em consideração a importância desta categoria tanto teatral como romanesca. Ao mesmo tempo funcional e simbólico, o espaço, quando se trata da sua descrição verbal, é igualmente uma possibilidade que se abre para exercícios criativos, no plano discursivo, dada o interesse, não raro, de ‘pôr as coisas diante dos olhos’, com recurso abundante a figuras de analogia, como a metáfora, a personificação, ou também aliterações ou palavras de origem onomatopeica no intuito de se fazer, através da linguagem, a transposição de aspectos que permitem, como se dizia no passado, “criar uma atmosfera”. O escritor Eça de Queirós tinha um talento fora do comum para o fazer – veja-se *A cidade e as serras* ou o conto “A perfeição” – e mais ainda para criar efeitos de redundância entre espaço, acção e personagens, um processo de grande eficácia para a criação de sentido que permite conferir aos aspectos cenográficos um valor ao mesmo tempo denotativo e conotativo.

Fazendo, se me é permitido, um juízo provisório sobre os textos de Teresa Veiga, creio poder dizer que é uma autora que narra mais do que descreve. Como maioritariamente escolhe

4 V. Thomas Postlewait e Tracy Davis (2003: 1-4).

5 Deve-se ainda acrescentar que a problematização e uso do conceito não se circunscreve nem ao âmbito do teatro nem ao das artes verbais de cariz narrativo. É, aliás, um conceito de natureza sociológica, profundamente incorporado, por exemplo, nos estudos de política ideológica e programática e nos estudos de género. No livro editado por Postlewait e Davis, encontra-se justamente um ensaio sobre este último assunto: Shannon Jackson, “Theatricality proper objects. Genealogies of performance and gender theory” (pp. 186-213).

narradores na primeira pessoa, que fazem rememorações de factos acontecidos, é mais difícil surgirem os chamados “alibis verosimilhantes”, ou pretextos, que viabilizam a pausa descritiva, em especial a pausa descritiva longa, que torna a descrição mais saliente. Contudo, as suas trajectórias narrativas não ocorrem nunca naqueles planos desterritorializados tão comuns nas artes contemporâneas, nas (já exaustas) narrativas distópicas onde faltam âncoras temporais e âncoras espaciais, matrizes da identidade humana – e daí, em parte, a distopia. Pelo contrário, um dos maiores talentos de Teresa Veiga, um dos motivos para o seu fulgor e genialidade, reside justamente na imaginação de lugares com uma identidade fortíssima, livres de amarras estereotípicas e do peso da hipercontemporaneidade.

Entre os seus livros, contam-se aqueles onde encontramos narrativas compósitas ou de proliferação – contos independentes mas coligados por fios da intriga. É o caso de *História da Bela Fria* (1992) e de *O último amante*. Em qualquer destes livros, o espaço exterior é um aspecto que garante a continuidade entre as diferentes histórias (além de ser um vector de compreensão de espíritos moldados pela geografia), um facto especialmente relevante no segundo livro indicado. Curiosamente, num ensaio intitulado “In, of, out, with and through new perspectives in literary geography”, Marc Brosseau esclarece que nas narrativas breves (“an ageographical genre”, 2017: 17), mais do que nas longas, os espaços interiores são “a sort of a *matrix* which modulates the interplay of processes through which action and characters are constructed” (2017: 17). Esta, como qualquer generalização, vale o que vale – em géneros longos como os das sagas familiares, espaços como o de uma casa são *matrizes* relevantíssimas –, mas adequa-se a “A minha vida com Bela”, pelo facto de haver aqui, como nos restantes textos que integram o livro, além de espaços exteriores muito definidos, quase roteiros turísticos – no princípio Lisboa, a Rua da Junqueira e arredores respectivos –, uma importante incidência em espaços interiores, dado o papel desempenhado pelas casas onde habita Alexandrina e as suas companhias. Vejamos:

“Morávamos na Rua da Junqueira, defronte do palácio do marquês de Angeja⁶, num prédio de dois andares com quatro varandas de sacada no primeiro e que ainda hoje conserva um belo aspecto apesar de precisar de algumas obras de limpeza na fachada” (Veiga 2017: 10). Esta é a imagem panorâmica, a que se segue, de acordo com o modelo estrutural da descrição realista, a disseminação do objecto geral – o prédio – em objectos singulares, com o olhar da narradora organizado, parece, sob a disciplina de planos cinemáticos: do maior para o menor, do mais exterior para o mais interior e com alternâncias de claro-escuro.

O mais interior, neste caso, é o quarto de Alexandrina e narradora. Claramente a escrever a sua história (com data de 25 de Março de 1945), numa passagem de testemunho para uma criança que nasce no final da narrativa e voltaremos a encontrar no conto seguinte, conhecemo-la quando se está em Outubro do ano de 1927, data a partir da qual se opera uma extensa analepse. Alexandrina vive com o pai, que a dada altura adoece e morre no final de “prolongada doença” (2017: 11), de vez em quando aparece-lhe em casa o irmão, quando se zanga com a mulher, e dá aulas de Francês e Inglês no colégio desse irmão até que recebe a herança paterna: “O dinheiro que recebi, juntamente com uma pequena pensão por ser filha solteira, dava-me para viver dos rendimentos o resto da vida e sustentar a casa com uma certa pompa” (2017: 14). Temos o que é

6 Breves informações sobre este palácio num site oficial (Câmara Municipal de Lisboa) encontram-se aqui: Diretorio de contactos – Informações e Serviços (lisboa.pt)



necessário para um quadro de solidão, isolamento, existência mediana, uma profissão a caber no espectro das profissões melancólicas que habitam o quadro social e literário – semelhante a empregada de escritório – e ainda umas ocupações extra que caberiam bem na crónica de uma mulher banal, como ler romances e folhas volantes “de intrigas passionais e tragédias domésticas” (2017: 12); além disso, Alexandrina “tocava sofrivelmente Mozart e Beethoven e fazia colecção de postais ilustrados” (2017: 12).

Mediante esta apresentação, a personagem parece ser um ícone da condição feminina que antecede e se desenvolve durante o Estado Novo e na origem de personagens criadas pela literatura de mulheres escritoras emergente nas décadas de 30, 40, como Maria da Graça Azambuja, Natércia Freire ou Irene Lisboa – a que devemos juntar uma escritora que começa a publicar em 1959 com um rasgo artístico muito elevado: Maria Judite de Carvalho.

Mas não. Alexandrina não faz parte desse tipo de personagens que desperdiçam o tempo de vida em tragédias interiores, escondidas, anónimas e frequentemente dilacerantes para quem as lê. Vejamos dois aspectos que podem explicar essa diferença.

Em primeiro lugar, uma característica transversal a inúmeras personagens femininas de Teresa Veiga, o facto de possuírem uma inteligência profundamente avessa a observar a realidade da forma como as condições externas a fixam, induzindo leituras uniformes. A forma como a escritora as torna únicas – as personagens – tem a ver com as suas consciências distintíssimas, com as irregularidades, com uma interioridade tão radical que parece perpetrar, a todo e qualquer momento, uma revolução de ideias. Será de admitir, aliás, que Alexandrina, na sua qualidade de solteirona remediada, e invisível na cidade de Lisboa, responda por contraste às femininas solidões urbanas que ocorrem na literatura portuguesa moderna: “Gosto da minha casa e do seu ambiente recatado. *Não tenho a aversão, hoje muito espalhada, aos compartimentos interiores*, pelo contrário, aprecio a intensidade de viver que neles se concentra” (2017: 11; itálico meu). Acrescente-se ainda, como parte desta primeira característica, o gosto pela observação e exame crítico, que desestabilizam as coisas que a rodeiam. Escritora, tal como Florbela Espanca (o centro para onde convergem as memórias relatadas no conto), tem estas afirmações: “E como não tinha censor nem confidente nem amigo que pudesse exercer alguma influência sobre os frutos da desenfreada inspiração, enchi páginas e páginas, cadernos e cadernos, *questionando tudo o que sentia, a minha vida passada, a presente, os outros, o mundo, a morte e a sua fascinante ambiguidade*” (2017: 25; itálico meu).

Em segundo lugar, Alexandrina é leitora, e essa é uma condição decisiva para que o *cliché* do espaço confinado (melhor, a sua previsão) se resolva e uma “putativa solteirona relapsa e confessa” (2017: 13), como ela diz orgulhosamente de si mesma, se embrenhe em jogos secretos que, não lhe tirando a lucidez nem lhe destruindo a ironia com que se diverte, a transformam numa deliciosa excêntrica. A origem da “transformação”, termo importante no texto, está na descoberta dos poemas de Emily Dickinson. Há palavras significativas no excerto que se segue: “um dia descobri Emily Dickinson através de uma revista inglesa que publicava alguns poemas seus, e ao reconhecê-la gémea de mim (excepto no talento) resolvi fazer dela, sábia e estranha irmã, o espelho da minha vida” (2017: 13). E esta descoberta tem no seguimento a mudança de vestuário: Dickinson vestia sempre de branco, ela passa a vestir sempre de preto, o que acentua (aliás, na escritora e em Alexandrina) uma modelação conventual que o próprio espaço onde habita reivindica alusivamente. De facto, no seu prédio, entra-se “através de um portal por onde teria

passado uma carruagem” (2017: 10) e acede-se a “um átrio com dimensões de pátio de escola” à semelhança de um lugar claustal. Mais ainda, diz-se que existe uma “única janelita à direita, cavada em funil, tão funda que mais parece a mesa de um monge escriba” e acede-se a casa “por uma massa confusa de degraus rodando em espiral” (2017: 10), lembrando este aspecto os escadórios iniciáticos de edificações místico-religiosas, algumas das quais fruto de um Romantismo que não está de forma alguma alheado da imaginação veiguiana. As próprias características monásticas do espaço, cruzadas com o vocação da personagem pela vida de casa e ‘recatada’, suscitam a lembrança das muitas freiras e frades que povoam o Romantismo literário português. Recordemos, a “Bela” do título do conto é Florbela Espanca, que espalhou tintas neo-românticas na sua segunda obra, *Livro de “Soror Saudade”* (1923). Para concluir o que é dito na narrativa sobre o prédio onde vive Alexandrina tendo em consideração os traços evocativos de um espaço religioso, veja-se o seguinte excerto: “Ao fim de três voltas em círculo a luz nasce de súbito sobre as nossas cabeças, como se alguém levantasse a tampa de um poço. Vem de uma abertura alta e estreita, com dois ferros em cruz, profeticamente inserida entre duas portas, uma de cada lado do patamar [...]. A do lado esquerdo é dupla, sendo a exterior gradeada como o parlatório de um convento” (Veiga 2017: 10).

Assim, e numa engenhosa solução de componentes diversos, Alexandrina apresenta-se-nos no princípio do seu relato como ela e como personagem ou, talvez mais correcto, como ela-personagem. Emily Dickinson, também uma “solteirona” tomada pelo ímpeto da criatividade, uns fumos monásticos, o *envoi* que termina o texto (cf. p. 73) com uma nova remissão para a escritora norte-americana, resumem esses componentes de um primeiro exercício teatral explícito, com um espaço cenográfico adequado. Um facto a apreciar, de novo revelador de que Teresa Veiga não aceita lugares comuns a não ser quando lhe interessam para vantagens temáticas e estéticas, tem a ver com a apresentação de um espaço fechado, o do prédio e o do quarto da personagem, “espécie de armário” (2017: 11) mas, afinal, uma abertura⁷ para a grande edificação do texto, o mundo interior de Alexandrina, as suas consequências naquilo que torna visível para outros, o verdadeiro jogo de inteligência e influência que é operado: “Mas onde a transformação se revelou mais imediatamente foi na maneira de me vestir, que o meu pai e o meu irmão, surpreendidos e satisfeitos, interpretaram erradamente como um voto de simplicidade” (2017: 13-14); e na sequência: “meti ombros à tarefa de renovar o meu enxoval, deixando para a modista os vestidos de cerimónia, que teriam de ser sumptuosos e até um pouco arrojados para que ninguém pudesse dizer com segurança se eu procedia assim [vestir-se de preto] por austeridade ou por capricho” (2017: 14).

Este processo de jogo pelo qual se desenvolve, nesta etapa da narrativa, uma auto-ficção para espectadores verem e interpretarem inseguramente continua quando o pai de Alexandrina morre deixando uma herança que lhe permite prescindir do trabalho no colégio. Mostrando às escâncaras que os fumos monásticos são apenas isso, fumos, e explicando-se muito bem, afirma: “Não se pense contudo que levava vida de freira ou de reclusa” (2017: 15). Finalmente, porque cada dia lhe pertencia, como esclarece, podia “orquestrá-lo à vontade, mesmo sem sair dos bastidores” (2017: 15).

7 No ensaio de Mamadou A. Ly sobre a teatralidade nos romances de André Malraux, *supra* referido, podemos ver como o espaço fechado se adequa às expectativas mais óbvias de um cenário nefasto (cf. cap. I, “Espace romanesque et espace théâtral”).



A linguagem, ainda que metafórica, das artes performativas, que encontramos aqui é profundamente reveladora seja do modo como Alexandrina age, seja da novela como manifestação teatral, algo que adquire especial acuidade numa outra etapa do texto, analisada no ponto seguinte.

3.2. A vida com Bela

A referida etapa, a segunda, resulta de um episódio a que podemos chamar peripécia devido às implicações que tem na vida da personagem. Embora na sua factualidade mais compreensível tal episódio não obedeça ao preceito aristotélico de provocar “a mudança dos acontecimentos para o seu reverso” (Aristóteles 2011: 57), a verdade é que permite, ainda segundo os termos do filósofo, “a passagem da ignorância para o conhecimento” (2011: 57) e tem consequências profundas no rumo da história, tal como no teatro clássico.

Tudo acontece numa altura em que a protagonista, como a própria escolhe dizer, “se tinha tornado mais interessante aos olhos de muitos homens e muitas mulheres para quem o estatuto social importa menos do que o dinheiro (Veiga 2017: 15), depois de se tornar herdeira e iniciar uma vida mundana e cultural que o leitor compreende ser caricata, um pechisbeque lisboeta, pequeno e fechado dos anos 20, com fumos, agora, dos salões culturais de França, Áustria, Alemanha antes da Primeira Grande Guerra – cenários mágicos, noutros contextos, da literatura e do cinema. Mas apenas fumos, na verdade, pois a peripécia sucede durante um “serão pseudo-cultural, organizado por uma das mulheres mais estúpidas” (2017: 16) que Alexandrina já tinha conhecido. O palco é ao mesmo tempo social e performativo, pois há, primeiro, a actuação de uma cantora lírica, “*clou*” para quem está a assistir – o uso de uma palavra associada ao espectáculo na tradição francesa é relevante –, depois, a declamação de um soneto de Camilo Pessanha por uma desconhecida, amiga da cantora. Camilo Pessanha talvez por combinar tão bem com os anos 20, por razões mais acidentais do que substanciais: a publicação de *Clepsydra* em 1920 e a sua morte em 1926. Nada é deixado ao acaso.

A esse poema seguem-se outros poemas até ao “último soneto, tão belo, tão forte e tão feminino que senti o rubor subir-me às faces, na convicção de que aquela gente era indigna de o ouvir” (2017: 16). Um soneto de Florbela Espanca, catorze versos fulminantes e transformadores que levam a história para uma efabulação extremamente elaborada, densificada pelo mistério e pela ambiguidade, aspectos fundamentais na escrita de Teresa Veiga, tal como a crítica literária assinala. A este propósito, e também do tema deste artigo, leiam-se as seguintes palavras de Isabel Cristina Rodrigues: “O universo ficcional destes contos [*Gente melancolicamente louca*] coloca o leitor perante um permanente esbater das fronteiras entre a ilusão e a realidade numa tessitura de espaços e de palcos onde nada é aquilo que parece ser, numa constante encenação (e desconstrução) da verdade que não deixa de fazer apelo a esse mundo da ilusão por excelência que é o teatro” (2019: 119)⁸.

Na sequência, vamos assistir a uma metamorfose de grande amplitude com a mistura de duas identidades. A condição de Alexandrina como leitora e o episódio do serão impelem-na a ler

8 Por ser muito esclarecedor em relação a características transversais da ficção de Teresa Veiga, citei também este excerto num outro trabalho sobre a escritora, publicado na revista *Metamorfoses*, 17, 1, 2020.

a poesia de Florbela, “os dois livros de sonetos que publicara até à data” (Veiga 2017: 17); a meio da década de 20, Florbela Espanca publicara *Livro de mágoas*, 1919 (com o apoio de Raul Proença), e o já referido *Livro de “Soror Saudade”*; são as primícias de uma obra que, em livro, só voltaria a editar-se em 1931, postumamente, no ano seguinte ao do suicídio.

Parte considerável do que conhecemos de Alexandrina impele, de forma irremediável, a encontrar intersecções entre ela, a protagonista, a poeta alentejana e, diga-se, também Teresa Veiga – a começar pelo facto de todas serem escritoras. O leitor acompanha facilmente o tecer de afinidades, cujo relato é desencadeado por estas afirmações:

Julgo que fiquei a saber naquela noite tudo o que era possível inventar-se de Florbela em matéria de mexericos e escândalos sexuais. Quanto à obra, a *disease* de franja falara-me com devoção de dois livros de sonetos que ela publicara até à data. No dia seguinte corri a comprá-los e li os seus versos um por um, passando da leitura silenciosa à leitura em voz alta quando não resistia à tentação de dar largas ao seu (e meu) pendor dramático [...] Em sonhos continuei a ver-me nela e os sonhos que me perseguiram e li os seus versos. Não exagero se disser que de manhã [depois do serão], ao aproximar o meu rosto do espelho, eu acreditava no absurdo de uma mágica transformação. (2017: 17)

Um absurdo, de facto, mas cristalizado num tema de fim-de-século que é fundamental evocar, quer pelo tempo objectivo da narrativa, quer por causa de Florbela Espanca, quer também por antecedentes na história da literatura: o tema do duplo⁹. E, como nada é deixado ao acaso, o espelho, pelo seu valor simbólico, pela forma como projecta (até literalmente) as voltas e reviravoltas da identidade, é totalmente oportuno.

Voltemos às intersecções, indicando-as como hipóteses. Alexandrina faz uma viagem com o motorista de Lisboa para o norte do país, até ao Caramulo (distrito de Viseu) e daí para o Algarve; por ordem inversa (dos pontos cardeais), Florbela, nascida no Alto Alentejo, viveu algum tempo em Olhão com Alberto Moutinho, primeiro marido, e mais tarde no Porto e Matosinhos, com os segundo e terceiro maridos. Tempos depois, irá a narradora a Vila Viçosa num passeio iniciático pelos passos da sua heroína, da sua ‘outra’ que também é ela; a moldura fabulosa e religiosa, com a qual se reproduz o motivo da peregrinação e também o motivo espiritual do mestre e do discípulo, não tem de ser muito procurada, pois surge no passo seguinte: “Resolvi portanto não adiar mais o tal passo decisivo; *peregrinar aos locais onde tinha passado a sua existência*, o que só a distância e certos complexos ainda me tinham impedido de fazer em relação à Brontë e à Dickinson” (2017: 27; *italico meu*).

A geografia pessoal de Teresa Veiga tem afinidades com a anterior. A escritora tem família em Viseu, na Beira Alta; ora, as etapas da viagem para norte que é feita por Alexandrina isolam uma geografia viseense, com a Urgeiriça, as “termas de Felgueiras” (2017: 20), S. Pedro do Sul e Caramulo. E supondo uma indicial, hipotética, ligação entre Florbela, Alexandrina e Teresa, deve-se ter em conta o facto de todas serem mulheres de Letras, tendo a primeira, segundo consta na sua biografia, vontade de se formar nesta área e sendo a segunda professora de Francês e Inglês;

9 Sobre o tema do duplo na obra de Teresa Veiga, encontram-se informações precisas no ensaio de Zuzana Rákociová intitulado “Nascimento de uma tradição. A intertextualidade na novela ‘A minha vida com Bela’, de Teresa Veiga”, que será publicado com outros trabalhos sobre a escritora em volume editado pela Tinta-da-China. No prelo.



a terceira, depois de se formar em Direito, faz uma segunda licenciatura em Filologia Românica, na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Falta ainda acrescentar que Florbela Espanca vem para Lisboa para estudar Direito. E um último dado geográfico.: segundo informações fidedignas, Teresa Veiga viveu algum tempo no Alentejo e no Algarve, havendo assim quatro territórios comuns a todas elas: norte de Portugal, a ocidente, Lisboa e, portanto, Alentejo e Algarve. Um pormenor cronológico, detalhe quase escondido na *marginalia* do texto: Teresa Veiga nasceu em 1945, o mesmo, como já se viu, com que Alexandrina data o seu escrito.

Com certeza menos arriscado do que os caminhos de uma leitura biografista é verificar o modo como Alexandrina se prepara para o encontro com Florbela e, antes disso, como lhe escreve uma carta: “escrevi-lhe como se jogasse naquela cartada todo o meu futuro, procurando não dar um tom muito literário a um documento pessoal que tinha que valer sobretudo por um jogo de subtis transferências de sentimentos” (2017: 30). E a cartada resultou porque Alexandrina e Florbela acabam por se encontrar e a seguir viver um longo período na companhia uma da outra. A vida conjunta propicia que determinadas circunstâncias se tornem num desempenho teatral de atrizes num palco.

Acautelando o verismo e a plausibilidade do primeiro encontro entre as duas, é em Évora, distrito de nascimento e morada de Florbela Espanca que ocorre o primeiro encontro, no largo da Sé, um espaço que em simultâneo tem um certo recato, devido a fronteiras arquitectónicas, e muita grandiosidade, junto ao templo de Diana como a narradora não se esquece de dizer. O dia invernos (está-se a 30 de Janeiro, um domingo), o silêncio, a letargia absorta da cidade configuram um espírito do lugar ideal para a representação de duas mulheres que prepararam antecipadamente a entrada em cena, dando origem a um momento de *anagnorisis* adequado às possibilidades dramáticas do século XX. Vejam-se as informações de Alexandrina sobre a forma como se veste e maquilha para esse dia, o seu auto-juízo – “aí estava eu em versão de *heroína de cinema mudo*, perturbante e fatal, embora por dentro gelada de medo” (2017: 31; *italico meu*) –, e também o juízo sobre Florbela, sobre o “*espectáculo da encenação* da sua própria fragilidade” (2017: 31-32; *italico meu*). Numa adaptação para teatro de palco deste conto, seria adequado os espectadores verem, por um lado, a monumentalidade dos edifícios e, por outro, um minimalismo na paleta cenográfica, devido ao branco das casas e do nevoeiro. Desta forma, seria nítido o destaque das personagens no interior do referente espacial (cf. pp 31-32). Podermos mesmo estar perante uma diferente modalidade do espectáculo, o cinema, é uma possibilidade desenvolvida noutros textos deste livro de 2017, por exemplo, em “O último amante” (que dá o título), verosimilmente desencadeada pelo surgimento de Antoine, um putativo cineasta, e em “Canção do lagarto negro”, pelas semelhanças que há na acção com o filme de Alfred Hitchcock *Rear window* (1954)¹⁰.

Com o encontro em Évora, inicia-se um tempo de proximidade efectiva entre as duas mulheres, que vão coabitar numa casa na serra de Monchique antes comprada pela narradora¹¹. Num longo excerto da narrativa, onde predomina o relato iterativo, acompanhamos o esforço de imitação por parte de Alexandrina, o mais conspícuo dos seus “empreendimentos” (2017: 36) para

10 Este último conto tem igualmente ligações profundas e dinâmicas, no plano da significação, com os espectáculos de palco (o teatro transformista) e também com a música *pop*, em língua inglesa, de diversos países.

11 Uma curiosidade: nesta serra, existe uma zona termal, as Caldas de Monchique., tal como em S. Pedro do Sul, nas faldas da serra do Caramulo e em Felgueira (mas Felgueiras é o topónimo que está no conto). Porquê todas estas termas? É um mistério.

criar com Florbela uma união de matizes diversificados: amizade, vinculação emocional de uma mulher sozinha e dentro de um quadro neurótico, inconfessados desejos lésbicos, tudo é possível, insinuado nas entrelinhas do discurso e da maledicência pública; o conservadorismo atávico de um Portugal provinciano tornar-se-ia plenamente institucional a partir “desse ano histórico de 1928” (2017: 36), quando as duas vão viver para a serra e quando Salazar obtém pela segunda vez o cargo de ministro das Finanças que o conduziria a dominar o país até 1970.

Essa imitação, a que podemos chamar “encenação” sem nenhum *tour de force*, está patente ainda nas conversas de Évora (cf. p. 34), no teatro interior de Alexandrina durante os quatro meses que lhe permitem “saborear antecipadamente a [...] vida com Florbela” (2017: 35) e se dedica a escrever; o texto revela aí duas formas de imitação: primeiro, nesta época Alexandrina tem a “época áurea” (2017: 35) da sua produção literária; segundo, publica um conto que, diz um seu leitor, acolhe “a atmosfera de *O Monte dos Vendavais*” (2017: 35), cuja autora tem no texto uma importância semelhante à de Emily Dickinson, importância autenticada desde logo pelo nome próprio comum (Emily), pela reclusão e pela fortuna póstuma da obra, como Florbela; Heathcliff, epítome do herói trágico romântico e da ininteligibilidade que compete a estes heróis (incluindo Simão Botelho, de *Amor de perdição*), tem igualmente uma posição no livro.

Uma longa sequência decorre na casa da serra de Monchique, já de facto, sobre a “vida com Bela”, que aceita o convite da narradora para lá estar durante algum tempo. Aí iriam, como esta diz, desempenhar o “papel de poetisas em férias” (2017: 37). E o isolamento do lugar não desfavorece a teatralidade persistente nas circunstâncias que então surgem, antes de mais, convém frisar, porque a representação de ambas as faz em simultâneo atrizes e espectadoras, agudizando o tema do duplo, omnipresente no texto. “Bela era a senhora e eu a serva” (2017: 38), afirma-se a dado momento; objectos de uma e de outra (os aventais, no caso de Alexandrina, e a boquilha e as pérolas da poeta alentejana) são uma forma de caracterização, a sua iconografia, que as fixa visualmente à semelhança de um *ex-libris*, hipótese da narradora, de adereços da *Commedia dell’Arte* e até de atributos como os dos santos católicos, figuras inexistentes no texto, mas sugeridas na atmosfera de idolatria cerzada na intriga; mais ainda, os comportamentos fabricados e que no texto são referidos precisamente com este sentido constituem ao mesmo tempo signos narrativos e teatrais, integrados quer na sequência cronológica da matéria textual, ou seja, como informação denotativa, quer na produção do efeito exterior resultante do espectáculo.

Nessa mesma sequência, surge um aspecto bastante subliminar, com diversas camadas de sentido, tendo a ver, por exemplo, com os antecedentes literários caros a Teresa Veiga e disseminados nos seus livros. E com o exercício de manipulação e hiper-desenvolvimento das relações interpessoais que existe no teatro, com os respectivos efeitos nas personagens. Quanto aos antecedentes literários, deve-se referir, voltando ao século de Oitocentos, a construção, ou existência, de seres humanos artificiais, aliás, uma das formas elegíacas que nesse século foi encontrada para interiorizar a morte de Deus – ou dos deuses. No mundo revivalista, evocativo e presentificador de muitas coisas ausentes (a começar pelas duas Emily), Bela, tentativamente moldada pela narradora, não deixa de ser uma momentânea aparição de Frankenstein, epítome da tal elegia. Leia-se então o que passa num episódio relatado entre as páginas 47 e 49, durante o qual Florbela está aparentemente a dormir num sofá, mas com o corpo numa forma estranha, “quase irreal” (2017: 48). Eis o que faz a narradora: “Sem saber o que fazia caí de joelhos à cabeceira do sofá e tomei-lhe o rosto entre as mãos, apertando-o e moldando-o como se fosse de cera” (2017:



49). Alexandrina fora tomada pelo medo de a companheira estar morta, mas sucedia que esta estava a representar. E quanto às relações interpessoais e seus efeitos, há uma intenção transversal, por parte de Alexandrina, de intervir na mente e comportamento de Bela; além de pensar “que de certo modo o rosto que ali estava já era obra” (2017: 47) sua, procura resolver a plêiade de males internos que encontra na poeta alentejana, isto para mais tarde se declarar vencida em tal projecto¹².

Ainda nesta sequência longa, é possível ver como determinadas palavras da narradora têm a potencialidade de didascálias, portanto, de indicações cénicas, no caso muito pormenorizadas, no que o texto se aproxima de uma tradição teatral invulgar, mas persistente, a das didascálias cujo papel, mais do que directivo, ou funcional, é o de alargar a significação textual e a qualidade literária, por vezes a expensas de interesses práticos de actores, encenadores, responsáveis pela dramaturgia, cenógrafos, etc. O exemplo mais habitual para didascálias deste tipo é o de Eugene O’Neill, autor já aqui referido¹³.

A escrita de Teresa Veiga investe na prolixidade, seja nas palavras, seja nos pequenos mundos que os seus contos apresentam (“pequenos” tem aqui um sentido muito simples e literal, relacionando-se com aspectos da acção como, por exemplo, o espaço geográfico das narrativas, sendo predominantes pequenas cidades e vilas de província; no caso de “A minha vida com Bela”, a acção passa-se no início em Lisboa, sim, mas principalmente no bairro de Alcântara, semi-periférico em relação às artérias cosmopolitas da cidade, tendo sido, aliás, zona limítrofe ainda na segunda metade do século XIX – e zona de veraneio). Apesar das ‘pequenas’ geografias, as histórias de Teresa Veiga estão, dir-se-ia popularmente, cheias “como um ovo”, à maneira de uma pintura de *petit genre*, repleta de detalhes, de coisas naturais e fabricadas e de movimento. Cenários e adereços não faltam. O ‘teatro’ que se desenvolve nos textos da autora tem alguma coisa a ver ainda com uma dimensão básica da teatralidade que é o diálogo, mas ocorre, ou transparece, noutros aspectos, como a acção performativa/encenada das personagens, feita, repito, pensando nos resultados que essa acção provoca (como a *katharsis* aristotélica). Aspectos também como o da vida interior, com a imaginação de outra vida no futuro, das atitudes encenadas, ou até de pequenos pormenores, como o facto de o Dr. Anselmo, figura que surge no último terço da “A minha vida com Bela”, gostar de teatro “particularmente de Shakespeare” (2017: 56).

Porquê Shakespeare? Por ser inevitável? Ou por fazer parte, neste caso concreto, de um teatro de sedução que este inefável galã das artes de palco e *plateau* engendra? Trata-se de um tipo de personagem muito veiguiana, já que era “um homem interessante e fisicamente muito atraente, com a sua elevada estatura e compleição atlética, feições regulares, cabelos bem tratados e uma elegância natural na movimentação e nos gestos” (2017: 57); advogado e ainda o socorro de uma *lady in distress* (Alexandrina).

Explique-se que a necessidade de um advogado surge com o desencadear de um conflito entre

12 E um momento divertido: quando a narradora fala do interesse de Florbela em escrever contos, há oportunidade para uma declaração programática, em discurso indirecto livre: “o conto, permitindo-lhe dizer mais do que o soneto, tinha a vantagem da brevidade” (2017: 49). Ora, este excerto de uma poética do conto repete o maior dos lugares comuns que há precisamente nas poéticas do conto. É possível que Teresa Veiga o tenha repetido com ironia e sentido de humor, os mesmos de Eça de Queirós no famoso prefácio aos *Azulejos* do Conde de Arno, que consiste, por antífrase, num encómio do romance e dos romancistas.

13 V. Lepaludier 2008: 2.

Alexandrina e o caseiro da propriedade em Monchique, um facto que parece, no início, lateral ao núcleo do enredo. No entanto, à medida que a função profissional do Dr. Anselmo se vai tornando pessoal, encontramos mais indicadores do tempo cultural que é o da transição finissecular (o primeiro dos quais é Florbela Espanca), um dos contextos históricos da novela – volta-se a falar de Camilo Pessanha e de *Clepsydra*, neste passo com apreciações críticas ligeiras e impressionistas (feitas pelo advogado), e agora também de *Terras do Demo* (1919), um romance passado no distrito de Viseu e escrito pelo viseense Aquilino Ribeiro. Além disso, reorganizam-se as ligações entre as personagens, formando-se um triângulo de afectos, no fundo também inevitável, pensando nos tópicos da ficção veiguiana, mas não tão óbvio como o triângulo amoroso convencional, pois o ressentimento da narradora – a figura ciumenta – resulta da desilusão com Florbela, de um decair da personagem magnífica que ela constrói e putativamente se vulgariza ao entregar-se ao advogado. Acções um tanto ou quanto venais realizadas pela narradora precipitam, primeiro, o afastamento do Dr. Anselmo de Florbela e o de Florbela relativamente a Alexandrina. Tudo, incluindo o texto em si, é fechado num sumário que conta de forma iterativa o que sucede à narradora durante anos indefinidos.

3.3. As falas

O ensaio que Laurent Lepaludier publicou em 2008 no *Journal of the short story in English* tem um título muito apelativo e parece vir ao encontro do assunto aqui estudado: “Theatricality in the short story: staging the world?” No entanto, é necessário dizer que trata de forma demasiado simples o tema da teatralidade na e da narrativa breve. A simplicidade é visível no facto de dar, creio, demasiada importância ao diálogo, esquecendo que a construção moderna e contemporânea do texto e execução teatrais não tem o intercâmbio de falas, tiradas, etc., entre personagens como um factor indispensável. Esquecendo também que o Modernismo e a contemporaneidade manifestam a vontade, e realizam-na, de comunicar sem usar os meios convencionais das artes: a música sem pauta, o quadro em branco, o cinema sem imagens, o teatro sem palavras e mesmo uma literatura verbalmente rarefeita, residual (como é a fragmentária) ou divertida da mimese expansiva, a literatura que omite conexões sintáctico-semânticas, enfim, a literatura igualmente sem palavras, mas preenchida pelo silêncio e os seus efeitos reveladores. Permita-se este aparte: Manuel António Pina, em “Arte poética” aponta ao “poema”, com ironia e melancolia, um caminho de exiguidade: “Vai pois, poema, procura/ a voz literal/ que desocultamente fala/ sob tanta literatura” (2012: 309).

Em “A minha vida com Bela”, há muito pouco diálogo, mas, proponho, nada obsta, na hipótese de uma encenação, a que o conto seja encarado como um extenso solilóquio, o que, aliás, tem tradição na contística da literatura portuguesa e, de forma mais concreta, num autor como José Rodrigues Miguéis, que Teresa Veiga conhece e com que alimenta as suas viagens intertextuais.

Contudo, mesmo as reais escolhas discursivas de Teresa Veiga podem convergir com aspectos teatrais. Não se verificando, a não ser ocasionalmente, o tipo de discurso mais expectável, o diálogo, ocorre, em contrapartida, o discurso indirecto livre, com um duplo efeito: o de manter uma voz, o efeito de coloquialidade, e o de subjectivizar a fala transposta à medida do que convém



a Alexandrina: “Florabela, quando me viu mais calma, optou por tentar justificar-se reduzindo o caso às proporções de um episódio de comédia pícara. Quem pensava eu que ela era para a julgar merecedora de um homem superior? Aliás quem é que podia garantir que um homem superior não a aborreceria?” (2017: 63)

Continuando a reflectir sobre escolhas discursivos, o que de facto predomina é o discurso indirecto. Um estudo linguístico por Anta Eerland, Jan A. A. Engelen e Rolf A. Zwaan (2013) feito em laboratório mostra que são distintos os efeitos provocados na mente pelo discurso directo e pelo indirecto quando lidos. São interessantes os resultados, segundo os quais a leitura de uma fala, propriamente dita, provoca a memorização das palavras – “the surface structure of the utterance” –, enquanto o discurso indirecto “leads comprehenders to focus more on constructing a situation model”, permitindo, como explicam os autores, a representação mental de um contexto referencial. Ainda que esse contexto não seja igual ao que é oferecido ao público pelo teatro em palco e não convenha, em bom rigor, fazer uma extrapolação desta natureza, o estudo de 2013 mostra que o discurso indirecto é mais eficaz no plano cognitivo – e de recreação mimética pela mente – por parte do receptor (do mesmo modo que sucede, por exemplo, com recursos textuais do plano da analogia e todo o seu poder figurativo). Será que o discurso indirecto faz do leitor um espectador?

Mas há que voltar ao uso da primeira pessoa narrativa e ao putativo solilóquio. Esta técnica teatral, como se sabe, resolve algumas dificuldades do teatro convencional, em particular a de não existir um narrador que informa ou que aceda à consciência das personagens fora de contextos sobre-humanos. Não existindo esse narrador, expandem-se as falas para excursos sobre o passado, para criar planos de acontecimentos simultâneos e também para se conhecer a pura intimidade das personagens. Em “A minha vida com Bela” conhecemos directamente a intimidade de Alexandrina e conjecturas sobre os outros com quem convive. Na sua qualidade de quase único sujeito de enunciação, só nela podemos confiar, ou melhor, temos de confiar, até porque numa narrativa memorialística como esta não interessa dirimir posições. Lembre-se que nos estudos narrativos contemporâneos já se comprovou que a primeira pessoa narrativa não exclui o pacto fiduciário que antes se entendia ser possível meramente pela terceira pessoa com narradores omniscientes¹⁴. Ela é, metaforicamente, o narrador em palco, exactamente como a personagem – e narrador/a – de uma “memory play”, um género teatral não raro associado ao dramaturgo Tennessee Williams e ao seu experimentalismo. Há assim, como não podia deixar de ser, um confronto entre passado e presente, mediante o qual a narradora observa o que aconteceu, desdobrando-se em observadora e coisa observada – ela e tudo o resto. Em vez de um espectáculo do instantâneo, comum no teatro tradicional, temos o espectáculo das circunstâncias pretéritas literalmente trazidas por uma voz consciente do valor performativo e encenado de certos acontecimentos – daí, talvez, o mini-repositório de termos da linguagem teatral presente no texto.

14 Sobre este assunto, vejam-se os capítulos 1 e 2 de *Unnatural voices. Extreme narration in modern and contemporary fiction*, de Brian Richardson (2006; Columbus: The Ohio University Press).

4. Conclusão

Pretendeu-se, com as reflexões anteriores, estudar o conto “A minha vida com Bela” mediante a hipótese de apresentar características do modo dramático num texto narrativo e pressupondo não uma aproximação entre géneros, uma área muito interessante e fértil dos estudos literários, mas sim entre modos, recorrendo ao termo clássico de Platão e Aristóteles, didacticamente explicado por Gérard Genette na obra *Introduction à l'architexte* (1979). Retomando palavras da introdução, diria que é impossível qualquer texto literário, justificada esta qualificação, estar isento de partilhas modais; um poema tão aparentemente simples como o muito conhecido dístico de Sophia de Mello Breyner “Soror Mariana – Beja” (Cortaram os trigos. Agora/ A minha solidão vê-se melhor)¹⁵ é um microconto preenchido de dados narrativos sobre tempo, espaço, personagem e, além disso, com uma enorme intensidade no plano da significação, para além da figura histórica a que é dedicado – e não seria descabido como *envoi* para Florbela Espanca, tendo em conta quer a sua obra, quer a figura já mítica transportada pelas suas biografias, em especial as ficcionadasas¹⁶.

Um assunto referido ao longo deste artigo justifica por si mesmo um tratamento autónomo e desenvolvido, num outro projecto de trabalho. Tem a ver, de um modo geral, com as relações entre personagens e, particularmente, com os efeitos que exercem umas sobre as outras; isso surge em intenções explícitas, como se viu e, depois, nas maneiras de agir, aqui compreendida a maneira como se fala, os pormenores da linguagem supostamente original ou da sua transposição, ou seja, os pormenores da *elocutio* – a própria definição deste conceito no âmbito da retórica, *in verba ponere*, aponta para a importância, digamos, do locutor, de quem codifica intencionalmente a mensagem.

Tudo isto é decisivo na configuração de Alexandrina, Bela e mesmo do Dr. Anselmo como *dramatis personae*, profunda e densamente humanizadas dentro da sua ficcionalidade, mas nunca comuns, aliás à semelhança da concepção aristotélica de personagens para a tragédia e para a comédia. As narrativas de Teresa Veiga são narrativas *de* personagem, frequentemente inseridas num tecido reconhecível da sociedade portuguesa, como sucede em “A minha vida com Bela”, mas com formas de vida e pensamento (muito importante) que as tornam seres únicos, as elevam da condição prosaica – também, sugiro, uma forma de teatralidade. E às personagens de Teresa Veiga, abundantes, espectaculares, excepcionais, poderemos sempre voltar.

15 Publicado originalmente em *O nome das coisas* (1977; Lisboa: Moraes Editores).

16 Um exemplo extenso dessas biografias ficcionadas é o livro *Bela*, de Ana Cristina Silva, cuja primeira edição é de 2005 (a edição corrente é da Bertrand, 2020).

Referências bibliográficas

- Aristóteles (2011). *Poética*, 4.^a ed. Prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira e tradução de notas de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Brousseau, M. (2017). In, of, out, with and through. New perspectives in literary geography. In R. T. Tally Jr. (Ed.), *The Routledge handbook of literature and space* (pp. 9-27). London & New York: Routledge.
- Coelho, R. P. (s.d.). Teatralidade [capítulo de livro; inédito].
- Eerland, A.; Engelen, J. A. A.; & Zwaan, R. A. (2013). The influence of direct and indirect speech on mental representations. *Plos One*, 8, 6. <<https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/23776488/>>
- Juvan, M. (2008). Towards a history of intertextuality in literary and culture studies. *Comparative literature and culture* 10.3. <<https://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol10/iss3/1/>>
- Lepaludier, L. (2008). Theatricality in the short story. Staging the world? *Journal of the short story in English*, 51, Autumn. <<http://journals.openedition.org/jsse/891>>
- Ly, M. A. (2012). *La théâtralité dans les romans d'André Malraux*. Paris: L'Harmattan.
- Pina, M. A. (2012). *Todas as palavras. Poesia reunida*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Postlewait, T.; & Tracy C. Davis (2003). Theatricality. An introduction. In T. Postlewait, & T. C. Davis (Eds.), *Theatricality* (pp. 1-39). Cambridge: Cambridge University Press.
- Veiga, T. (2017). A minha vida com Bela. In *O último amante* (pp. 9-73). Lisboa: Tinta-da-China.
- Wolfe, G. (2020). *Theatre-fiction in Britain from Henry James to Doris Lessing. Writing in the wings*. New York & Abingdon: Routledge.



This work can be used in accordance with the Creative Commons BY-SA 4.0 International license terms and conditions (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode>). This does not apply to works or elements (such as images or photographs) that are used in the work under a contractual license or exception or limitation to relevant rights.