

Maria Henrique Dias de Paula

**O LIRISMO FICCIONAL E AMOROSO
EM
MARIA DO ROSÁRIO PEDREIRA**

Porto, 2006

Maria Henrique Dias de Paula

**O LIRISMO FICCIONAL E AMOROSO
EM
MARIA DO ROSÁRIO PEDREIRA**

**Dissertação de Mestrado do Curso de Estudos Pós-Graduados
em Literaturas Românicas, apresentada à Faculdade de
Letras da Universidade do Porto**

Porto, 2006

Agradecimentos

Agradeço à Profª Doutora Ana Paula Coutinho Mendes, toda a disponibilidade, interesse, rigor científico, perseverança e vigilância crítica colocados em todas as fases de orientação deste trabalho.

Agradeço-lhe as sugestões metodológicas, científicas e bibliográficas, bem como o empréstimo de alguns livros e documentos.

Aos colegas de Mestrado, que revelaram espírito de grupo e me estimularam nos momentos de dúvida.

Aos amigos e familiares que sempre acreditaram em mim e cujo incentivo e apoio incondicional se revelaram fundamentais na consecução desta tarefa.

À memória de meu pai.

À autora, pela pronta prestação de informação e pela obra inspiradora.

Índice	Página
Introdução.....	6
I - Dos “regressos” na literatura contemporânea	12
II - O lirismo ficcional de Maria do Rosário Pedreira.....	24
1- O universo poético no romance.....	24
1.1- As relações interpessoais	24
1.2- A concentração temporal e espacial.....	38
1.3- O universo da escrita.....	47
2- O discurso narrativo na poesia.....	56
2.1- As mais pequenas histórias.....	57
2.2- A grande História	69
III - O lirismo amoroso de Maria do Rosário Pedreira.....	75
1- O mundo privado dos afectos.....	75
1.1- A casa e os objectos.....	77
1.2- A alteridade.....	92
1.3- O corpo.....	97
Conclusão.....	110
Bibliografia.....	120
Anexo: Nota biobibliográfica.....	130

Dada a frequente nomeação das obras de Maria do Rosário Pedreira, recorrer-se-á às seguintes siglas que remetem para as edições utilizadas neste estudo:

AHDM - PEDREIRA, Maria do Rosário – *Alguns homens, duas mulheres e eu*, V. N. Famalicão, Edições Quasi, 2^aed., 2002, [1993].

CCL - PEDREIRA, Maria do Rosário -*A casa e o cheiro dos livros*, Lisboa, Gótica, 2002, 2^a Edição, [1996].

CVC - PEDREIRA, Maria do Rosário - *O canto do vento nos ciprestes*, Lisboa, Gótica, 2^a edição, 2002, [2001].

NND - PEDREIRA, Maria do Rosário - *Nenhum nome depois*, Lisboa, Gótica, 2004.

INTRODUÇÃO

Apesar de Maria do Rosário Pedreira ser facilmente associada à literatura juvenil¹, a sua obra literária inclui também um romance *Alguns homens, duas mulheres e eu*, publicado em 1993 e reeditado em 2002, bem como três livros de poesia *A casa e o cheiro dos livros* [1996]², *O canto do vento nos ciprestes* [2001], estes dois até à data com uma 2ª edição, e o terceiro, *Nenhum nome depois* [2004]. Trata-se, por conseguinte, de uma autora que tem vindo a impor-se progressivamente no panorama literário português.³

Longe de menosprezar a literatura juvenil e o seu impacto sócio-cultural, a verdade é que quisemos centrar-nos na sua criação literária que está para além desse público e objectivos determinados, procurando traçar um percurso, uma linha condutora da sua escrita, que atravessasse tanto a poesia como a narrativa.

¹ Entre 1989 e 1998, de parceria com Maria Teresa Maia González, publica 21 títulos da colecção juvenil «O clube das chaves». Publicou depois também a colecção juvenil «Detective Maravilhas» (17 volumes), em 2000, *A ilha do paraíso* e em 2005 *A biblioteca do avô*.

No final desta dissertação, pode consultar-se uma apresentação biobibliográfica da autora.

² Livro este que recebeu dois prémios, o prémio *Poème*, organizado pela revista *Cosmopolitan* e o *Premio Mª Amália Vaz de Carvalho*.

³ Como confirma Ana Marques Gastão, ao sustentar que a autora é «um nome relevante da sua geração» no artigo «Amando o amor num crescendo romanesco» in *Diário de Notícias*, 12/Abril/2004.

Neste sentido, elegemos como objecto de estudo o romance *Alguns homens, duas mulheres e eu* e os seus três livros de poesia acima mencionados.

Na origem deste trabalho está, não o escamotearemos, uma adesão intensa à componente lírica da obra desta autora. Daí, decorreu o nosso desejo de conhecermos mais e melhor a obra da autora e de contribuir, de alguma forma, para fortalecer a posição singular desta autora contemporânea, através da divulgação da sua obra.

Se assumimos o risco ou o desamparo de assinar a primeira [tanto quanto julgamos saber] dissertação académica sobre a escrita de Maria do Rosário Pedreira, é, de facto, porque sentimos, logo no primeiro contacto com os seus poemas nas antologias contemporâneas *A alma não é pequena*⁴ e *O futuro em anos-luz*⁵, uma forte empatia pela sua escrita, posteriormente confirmada pela leitura do romance. O percurso subsequente de descoberta da restante obra foi a sequência natural de quem se deixa envolver e procura que o conhecimento aumente a fruição da (e na) leitura.

A escrita de Maria do Rosário Pedreira privilegia o universo interior e a exposição de vivências íntimas, pelo que o leitor não só descobre uma sensibilidade próxima do seu próprio quotidiano, como comunga de uma palavra outra e de um saber outro, durante muito tempo silenciados por imposição social e cultural.

O crítico Miguel Real considerou que *Alguns homens, duas mulheres e eu*, juntamente com *Materna Doçura* (1998) de Possidónio Cachapa e *Nenhum Olhar* (2000) de José Luís Peixoto «constituem as três grandes estreias do novo romance

⁴AAVV - *A alma não é pequena*, organização e selecção de Jorge Reis-Sá e valter hugo mãe. Colecção Soluções. Lisboa. Centro Atlântico. 2003.

⁵AAVV - *O futuro em anos-luz*, organização e selecção de valter hugo mãe. Vila Nova de Famalicão. Edições Quasi. 2001.

português da passagem entre os séculos XX e XXI» e, para o caso específico do romance de Maria do Rosário Pedreira, salientou que ele evidencia «a emergência de um novo estatuto liberal para a mulher, fortemente perturbador da clássica estrutura familiar.»⁶

Também os livros de poesia de Maria do Rosário Pedreira se distinguem por um «tom profundamente intimista», pela expressão sussurrada de segredos e confidências e pela presença constante da memória, como afirmou o crítico e poeta Fernando Pinto do Amaral.⁷

Já *O canto do vento nos ciprestes* fora igualmente bem recebido pela crítica.⁸ E em 2001, o crítico e poeta Pedro Mexia apontava que no primeiro livro de poesia de Maria do Rosário Pedreira surgira «uma espécie de Cesário dos interiores (das casas)» e acrescentava que se o segundo livro apresentava «uma notória grandiloquência», tratava-se paradoxalmente de uma «grandiloquência sussurrada.»⁹

Por conseguinte, e de uma forma geral, a recepção à obra poética de Maria do Rosário Pedreira tem sido não só positiva como consentânea em alguns aspectos, designadamente no que toca à sensibilidade afectiva e à descrição enunciativa.

A escolha do nosso *corpus* prende-se, assim, com o reconhecimento de determinadas características recorrentes, quer no romance, quer na poesia de Maria do

⁶ REAL, Miguel - «Sem deus e sem pai» in *Jornal de Letras*, 3/Março/2004, p. 24.

⁷ Cf. AMARAL, Fernando Pinto do - «Todos os nomes do amor» in *Mil Folhas. Público*, 3/Abril/2004.

⁸ Helena Barbas, no artigo «Nostalgia e amores perfeitos» in *Expresso. Cartaz*, 28/Abril/2001, salientou a maturidade da poesia da autora e a sua capacidade de criar poemas de amor sem cair no «confessionalismo primário», antes recorrendo a uma espécie de monólogo dramático.

⁹ MEXIA, Pedro - «Maria do Rosário Pedreira» in *Diário de Notícias*, 29/Dezembro/2001.

Rosário Pedreira, que apontam para uma linha de continuidade na abordagem da intimidade e para a presença de duas vertentes: o lirismo amoroso e as interferências discursivas, ou, se quisermos, os nexos intertextuais na sua escrita.

Numa primeira fase, determinaremos e identificaremos a expressão da intimidade, recorrendo, tanto quanto possível ou dentro dos nossos limites, a um respectivo enquadramento teórico. Documentaremos a presença da intimidade no universo da escrita da autora, mais concretamente, a partir das marcas textuais explícitas, dos temas e atitudes vincadamente egocêntricos em presença, bem assim como das relações que se estabelecem entre sujeito e objecto(s).

Numa segunda fase, verificaremos e analisaremos as características das obras em estudo relativamente às interferências discursivas que nelas se vislumbram. Comprovaremos a contaminação dos géneros, demonstrando que sendo uma característica própria da sua escrita é também uma clara marca da sua inserção na contemporaneidade.

Numa terceira fase, analisaremos o universo de Maria do Rosário Pedreira e as características recorrentes observáveis na sua escrita, designadamente a preponderância do universo feminino. A linguagem, os cuidados descritivos, os ambientes e universos apresentados, os sentimentos e respectiva expressão serão alguns dos aspectos analisados.

De acordo com os nossos propósitos, a nossa dissertação encontra-se dividida em três grandes capítulos. No primeiro, intitulado “Dos regressos na literatura contemporânea”, é feito um enquadramento da autora e da sua obra em geral no

contexto das grandes linhas que informam e enformam a contemporaneidade, e, em particular, a passagem do séc. XX para o séc. XXI literários.

De acordo com o chamado «regresso ao eu», à intimidade e aos interiores, procuraremos relevar a razão de ser desse revivalismo nos tempos actuais e a sua incidência em termos da subjectividade, da escrita autobiográfica e/ou de autoficção.

No segundo capítulo, “O lirismo ficcional de Maria do Rosário Pedreira”, debruçar-nos-emos sobre uma leitura relacional entre o romance e a poesia de Maria do Rosário Pedreira.

Começando por aquele que foi o primeiro a ser publicado, mostraremos como já existem no romance algumas características que serão desenvolvidas na sua poesia. Por seu turno, nos livros de poesia, frisaremos a existência marcante de narratividade, operando-se assim uma notória contaminação discursiva. Este aspecto parece-nos tanto mais importante quanto julgamos possível e fundamental fazer notar a proximidade entre quatro livros que pertencem a dois géneros distintos, consoante a pré-definição quer da autora, quer da instância editorial: romance e poesia.

Relativamente ao capítulo III, “O lirismo amoroso de Maria do Rosário Pedreira”, nele evidenciaremos nele a forma como a relação subjectiva se estabelece entre o sujeito poético e os outros (pessoas, espaços, objectos, natureza, corpo, texto), procurando destacar o seu simbolismo ou funcionalidade expressiva no que toca à própria construção da subjectividade lírica.

Deixaremos para um último momento, tanto quanto possível conclusivo, não apenas uma síntese do imaginário criativo de Maria do Rosário Pedreira, como o seu questionar de um mundo literário tradicionalmente masculino ou falocêntrico. Parece-

-nos indubitável que a escrita desta autora traz para a ribalta a voz daquela «maioria silenciosa» representada pelas mulheres, pelas suas experiências emocionais e familiares, que, durante séculos, salvo em raras exceções, foram registadas ou recriadas por homens ou acabaram por se perder no esquecimento de conversas, de monólogos ou de diários.

Mas não poderíamos encerrar este primeiro estudo sem nos interrogarmos se o imaginário de Maria do Rosário Pedreira se enquadra, ou nem tanto, na chamada «escrita feminina». Apoiar-nos-emos, para tanto, naquilo a que alguma crítica tem chamado a atenção sobre esse assunto manifestamente não consensual, sem contudo esquecer a posição veiculada pela própria autora a este respeito.

I - Dos “regressos” na literatura contemporânea

Tornou-se comum utilizar o termo «regresso» para caracterizar alguns dos aspectos da literatura das últimas décadas do século XX. Ultrapassado o período de contestação ou de desvios mais textualistas vigentes nos anos 60 e 70, marcados pelas teses estruturalistas que dominaram as ciências sociais e humanas, voltou a considerar-se, reconfigurando-os, alguns elementos como a presença do sujeito poético ou enunciativo e a edificação, nos textos narrativos, de uma trama diegética mais próxima da realidade empírica, e indo, muitas vezes, buscar «inspiração» à História.

A este período, que nos é efectivamente contemporâneo, tem-se chamado «Pós-Modernidade», mas o prefixo «pós» tanto pode significar uma continuidade em termos de Modernidade, como o seu esgotamento. Entretanto, tem-se utilizado como sinónimos «Pós-Modernidade» e «Pós-Modernismo», quando, na realidade, podemos estar perante pressupostos e balizadores cronológicos distintos.

Se o Modernismo remete para uma periodologia literária ou estética, englobando uma série de movimentos ou tendências estéticas de cronologia variável consoante as diferentes literaturas, mas que, geralmente, reporta para a primeira parte do séc. XX, já a Modernidade estética - sublinhamos - desenvolve-se na tradição baudelairiana.

Remonta à segunda metade do séc. XIX, na continuidade dos Romantismos - em especial alemão e inglês - e vai sendo actualizada no decurso das propostas estéticas já do séc. XX, associadas à automatização do texto, à dissolução da unidade do sujeito da escrita e à intensa auto-referencialidade da criação artística.

Aquilo a que vulgarmente se chama de contemporaneidade em termos literários desenvolve-se ainda em grande medida no âmbito da Modernidade estética. Sobretudo a partir dos anos 70, falar-se-á de Pós-Modernismo, por analogia com a crítica arquitectónica, e para referir a retoma da exuberância «neo» e «retro», observável sobretudo na arquitectura citadina, contrariando uma estética simples e sóbria, que fora advogada e praticada por uma arquitectura moderna, tecnológica, essencialmente utilitária.

No plano literário, o final dos anos 70 e a década de 80 trarão consigo, como apontou Fernando Pinto do Amaral, um “novo realismo”, no sentido em que existe «um estado de espírito subsequente à crise da *mimesis* e à ruína da ideia de uma arte que imitasse a realidade.»¹⁰

Em *A Poesia Contemporânea Portuguesa*, Fernando Guimarães defende que esta tendência privilegia o instintivo, o vital e o emocional, assim como a «expressão de carácter descritivo», onde não há uma ruptura, mas uma aposta numa expressão que valoriza «toda uma deriva subjectiva». A expressão do sentimento reconquista um lugar de primazia, acentuando um certo revivalismo romântico.¹¹

¹⁰ Cf. AMARAL, Fernando Pinto do – *O Mosaico fluido, Modernidade e Pós-modernidade na Poesia Portuguesa recente*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1991, pp. 19 e 21.

¹¹ GUIMARÃES, Fernando – *A Poesia Contemporânea Portuguesa*, Biblioteca «Espaço do Invisível», Vila Nova de Famalicão, Edições Quasi, 2002, 2ª edição, pp. 171-174.

Assim, no Pós-Modernismo, coincidindo aqui com a Pós-Modernidade, o espírito vanguardista desaparece, dando lugar antes a um revivalismo, ou a um novo-romantismo, apesar de o próprio Romantismo ter estado na génese da Modernidade, como lembra Fernando Guimarães. Este aparente paradoxo deixa, aliás, transparecer que existem mais pontos de continuidade do que ruptura entre Modernidade e Pós-Modernidade. O autor sublinha, assim, o «intencional regresso a formas historicamente definidas, o ecletismo, a convocação de estilos polifonicamente diversificados e entrosados que hão-de permitir que se fale de um novo-romantismo - apesar de, paradoxalmente, estar o Romantismo na génese da modernidade».¹²

Lembre-se ainda que o autor de *A Poesia Contemporânea Portuguesa* salienta que o conceito de Pós-Modernismo está marcado por alguma indefinição, visto que são vários os domínios em que se aplica, nomeadamente a filosofia, as artes plásticas, a arquitectura, a literatura, etc. Poderia até acrescentar-se que a designação de Pós-Modernismo aplica-se mais às culturas anglo-saxónicas, e que sendo um conceito fundamentalmente periodológico, nem sempre coincide com o conceito de Pós-Modernidade, que é um fundamentalmente crítico, como já atrás se afirmou.

Aquilo que, a este propósito, nos interessa também realçar é que não existe propriamente ruptura entre Modernidade e Pós-Modernidade, a partir do momento em que não se escreve contra a geração anterior, de modo que a Pós-Modernidade surge como um facto gerado no interior do próprio processo da Modernidade.

Não obstante, é, por vezes, apontado que o Pós-Modernismo é «contracultura» relativamente à intelectualização modernista. Retoma valores românticos e reaproxima-

¹² *Ibid.*, p. 172.

-se do leitor, através das experiências e sentimentos, recusando a transcendência da arte poética defendida pelos modernistas, como afirma José Guilherme Merquior. Para este crítico brasileiro, o Modernismo esgota-se numa intelectualização e num distanciamento do leitor, que relega para segundo plano o concreto, o real, o terreno e o imperfeito.¹³

Depois de décadas de acentuados abstraccionismos, solipsismos textuais e de concepções autotélicas, as últimas décadas do séc. XX tenderão a retomar o instintivo, o vital, o emocional.

Apesar de já não se poder falar em escolas, em correntes literárias ou estéticas com ideários bem definidos, não deixam de existir tendências. A organização do espectro literário (ou estético em termos gerais) revela uma lógica diferente na sua formação, porquanto temos em presença uma pluralidade de poéticas, que evidenciam universos particulares ou particularizados e que menosprezam manifestos ou estéticas gregárias.

A geração finissecular, aquela que começa a publicar nos anos 80-90 do século XX, não entra em ruptura com as gerações anteriores, indo, aliás, revisitá-las, valorizando, assim, a herança literária, na constituição da criação individual. Cada autor procura a sua identidade, rompendo com «a tradição da ruptura», não negando leituras e influências, como afirma a este respeito Fernando Pinto do Amaral¹⁴.

¹³ Cf. MERQUIOR, José Guilherme - «O significado do pós-modernismo» in *Colóquio Letras* n°52, Novembro 79, p. 13.

¹⁴ Cf. AMARAL, Fernando Pinto do - «A porta escura da poesia» in *Relâmpago*, 12, Lisboa, Fundação Luís Miguel Nava, 2003, pp. 22- 27.

Do Modernismo, herda-se, desde logo, a hibridiz dos géneros e dos processos e dá-se expressão ao vazio e à melancolia que dominam a existência do «homem comum».

Embora não existam grupos homogéneos, constata-se que prevalece o regresso a um certo lirismo e a uma expressividade mais próxima das sensações e dos sentimentos individuais. Na perspectiva do poeta e ensaísta francês Jean-Claude Pinson, estamos perante um movimento em curso, onde domina a diversidade, mas que se caracteriza globalmente pela passagem da sublimação à experiência imediata e efémera.¹⁵

Da mesma forma, Rosa Martelo reconhece a existência de várias tendências, salientando também a evidência de uma linguagem poética «mais emocional e mais circunstancial».¹⁶

No panorama que tece dos anos 70 e 80, Fernando Pinto do Amaral dá conta de uma multiplicidade de vozes, considerando inglória qualquer tentativa de esquematização de processos retóricos, temas, motivos, etc., embora admita que a expressividade destes poetas finiseculares se aproxima mais das sensações e dos sentimentos individuais, encontrando-se temáticas a floradas desde sempre, como as obsessões amorosas, a morte e a passagem do tempo.¹⁷

¹⁵ Cf. PINSON, Jean-Claude - «Structure de la poésie contemporaine» in *Poétiques et Poésies Contemporaines*, Paris, Le temps qu'il fait, 2002, pp. 43 e 51.

¹⁶ Cf. MARTELO, Rosa Maria - «Reencontrar o leitor» in *Relâmpago*, 12, Lisboa, Fundação Luís Miguel Nava, 2003, pp. 43 e 49.

¹⁷ Cf. AMARAL, Fernando Pinto do, «Anos 70 e 80 – Poesia» in *História da Literatura Portuguesa: as correntes contemporâneas*, direcção de Óscar Lopes e M^a de Fátima Marinho, Lisboa, Publicações Alfa, 2002, pp. 420-421.

Se muitos dos ensaístas que se têm debruçado sobre este período se perfilam no sentido de considerar que a Pós-Modernidade continua a Modernidade e renova-a, Gastão Cruz posiciona-se num campo oposto, defendendo que a Pós-Modernidade surge como uma «espécie de contra-reforma»¹⁸. Este poeta e crítico sustenta que, nos poetas pós-modernistas, não existe uma «fundamental ideia metafísica», acusando-os de darem mesmo origem a uma «poesia light» na tentativa de «tornar os textos acessíveis ao leitor», contribuindo para a transformação da poesia em prosa. No seu ponto de vista, há um excesso de trivialidades no mundo poético, embora admita que existam honrosas exceções.

Cabe-nos, então, demonstrar que Maria do Rosário Pedreira pertence a esse grupo de exceções, mostrando que, na sua escrita, o sujeito se desenvolve num universo de intimidade, narrando «pequenas histórias» que privilegiam o sentir do quotidiano e as relações com a alteridade, sem contudo deixar de existir um lastro de profundidade.

¹⁸ Cf. CRUZ, Gastão – “Nova poesia” e “poesia nova” in *Relâmpago*, 12, Lisboa, Fundação Luís Miguel Nava, 2003, pp. 30-34.

a) O sujeito e a experiência sensível do mundo

Tal como acontece em muita literatura mais recente, verifica-se que a obra poética e ficcional de Maria do Rosário Pedreira privilegia o universo das experiências de foro íntimo, em detrimento de um mundo ou de um sentir abstracizantes.

Como salienta Rosa Maria Martelo, a poesia dos anos 90 está intimamente ligada à «experiência emocional do mundo», privilegiando a introspecção e o recolhimento.¹⁹

A mesma ensaísta afirma ainda que a experiência subjectiva e os possíveis olhares de cada criador poético resultam num «efeito de sinceridade», revelador de experiências existenciais, que frisam a perda, o desencontro, a melancolia.

Esta escrita finissecular pretende comunicar com o leitor comum, recusando a escrita hermética e intelectual tendencialmente elitista. Quanto mais referencial e menos abstracta for a linguagem mais perceptível será para a generalidade dos leitores. Assiste-se, assim, à dessacralização da literatura ou à criação de uma literatura «menor» (mas não no sentido deleuziano do termo), que aparentemente privilegia a expressão de sentidos em detrimento da pesquisa formal.

O hermetismo modernista tenderá a distanciar-se do grande público e o Pós-Modernismo irá atenuar esse hermetismo, apoiando-se numa linguagem mais coloquial, permitindo, como sublinha, aliás, Fernando Pinto do Amaral, a comunhão de experiências.²⁰

¹⁹ Cf. MARTELO, Rosa Maria - «Anos 90. Poesia» in *História da Literatura Portuguesa: as correntes contemporâneas*, direcção de Óscar Lopes e M^a de Fátima Marinho, Lisboa, Publicações Alfa, 2002. pp. 487 e 502.

²⁰ Cf. AMARAL, Fernando Pinto do, «A porta escura da poesia», *op. cit.*, p. 22.

Podendo ser considerada uma literatura menos ambiciosa em termos transcendentais, esta literatura não deixa de valorizar o Homem, mas pelo prisma da intimidade. Esta tendência anti-intelectualista da literatura valoriza a experiência subjectiva do indivíduo (homem ou mulher). A angústia e ausência de objectivos, face a uma realidade e a um quotidiano que privilegiam o consumismo e o prazer momentâneo e fugaz, contribuem para a redescoberta interior, para o recolhimento das almas mais sensíveis.

Toda a experiência pessoal presente na poesia contemporânea reenvia para uma determinada realidade empírica e é sempre sob o ponto de vista de um sujeito que nos surge a linguagem, que deixa de ser completamente autónoma, mas traz consigo subjacente uma experiência pessoal e íntima.²¹

Assim, serão tecidas algumas considerações acerca do sujeito e da experiência sensível do mundo, globalmente presentes na literatura contemporânea, ou de «extrema contemporânea» como também tem sido identificada, e particularmente na obra de Maria do Rosário Pedreira. A presença de objectos íntimos e/ou próximos e das pessoas, sejam homens, mulheres, leitores ou leitoras, é revelada de forma intensa e subjectiva, evidenciando relações, pormenores e experiências de vida.

Como o mundo actual, com a sua tecnologia, os seus avanços científicos, enfim com todos os seus progressos, é incapaz de suprir os medos humanos e de responder às múltiplas questões acerca da existência e do devir humano, a angústia continua a dominar a existência humana e os indivíduos buscam, de novo, na introspecção uma

²¹ Cf. COLLOT, Michel - *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, PUF, 1989, pp. 7-8.

resposta para os seus anseios, lutando, ao mesmo tempo, contra o fosso que se produziu entre o quotidiano e os desejos e sonhos do homem comum. Queremos com isto sublinhar que a nova sensibilidade estética não é, pois, alheia à instabilidade social e política, quer do mundo finissecular, quer deste século emergente.

b) A intriga e a(s) memórias privada(s)

Nas últimas décadas do século XX, a História da vida íntima surge como resposta à necessidade de salvaguardar a essência da vida humana, face à velocidade imprimida pelo ritmo de vida contemporâneo que reduz o ser humano a um número indistinto no seio da massa de que faz parte. Daí a necessidade premente de mostrar outras histórias, mesmo íntimas, para reorientar o sentido da vida, como podemos observar na conhecida *História da Vida Privada*, sob a responsabilidade de Georges Duby e Philippe Ariès. Aliás, foi intenção expressa destes historiadores «apresentar a um grande público uma história da vida privada», reconhecendo a ausência de predecessores e da dificuldade de um «terreno completamente virgem». Mais do que fornecer um trabalho acabado, os investigadores envolvidos no projecto pretenderam apresentar questões e suscitar curiosidade nos historiadores (e no público em geral) para que uns e outros aprofundem os seus conhecimentos neste domínio.²²

²²Cf. *História da vida privada*, direcção de Phillipe Ariès e Georges Duby, tradução de Armando Luís de Carvalho Homem, Porto, Edições A frontamento, 1990, vol.1, pp. 9-11.

A História, a partir das memórias privadas de foro privado, é um modo de redescobrir e construir a subjectividade que passa a revelar-se pelo lado mais íntimo. Passamos a estar perante um sujeito mais frágil, enredado nas mais diferentes contingências, em vez de um sujeito fundamentalmente ontológico. É também nesse sentido que a narrativa pós-modernista perde os heróis, as grandes aventuras, os grandes ideais, transformando-se numa escrita mais pragmática e próxima do real.²³

A poesia pós-modernista não revela pretensões, não aspira ao impossível, concentra-se no que está próximo. Esta concepção da poesia é menos ambiciosa do que alguma poesia moderna, que procurava que o poema fosse uma forma de atingir o «Real Absoluto» (Novalis). Por isso mesmo, e segundo António Guerreiro, a mais recente poesia finissecular rege-se por um «ethos predominante: a modéstia».²⁴

As grandes histórias fazem parte do passado, já não há espaço para elas. A visão do mundo, através de uma perspectiva única e grandiloquente, relativizou-se. Na sociedade contemporânea, a «grande narrativa», a narrativa dos grandes feitos, perdeu a sua credibilidade, sendo sucedida por uma narrativa do mínimo.²⁵ A perspectiva do indivíduo anónimo, que sempre fora desvalorizada, é colocada em destaque, através das histórias singulares e do reviver do passado, através de memórias individualizadas da infância. São elas que constituem as únicas âncoras de referência e que, após o esvaziamento dos grandes ideais, permitem que o ser humano imprima algum sentido à vida.

²³ Cf. LYOTARD, Jean-François – *La condition postmoderne*, Paris, Editions Minuit, 1979, pp. 7-8.

²⁴ Cf. GUERREIRO, António - «Alguns aspectos da poesia contemporânea» in *Relâmpago*, 12, Lisboa, Fundação Luís Miguel Nava, 2003, pp. 13-14.

²⁵ Cf. LYOTARD, Jean-François – *La condition postmoderne*, *op. cit.*, p. 63.

A escrita passa a abordar a vida comum, na trivialidade dos seus gestos, sem grandes pretensões heurísticas, a não ser valorizar as experiências e os sentimentos do ser comum, redescobrimo, desse modo, a importância essencial das pequenas coisas

As fronteiras entre os géneros literários diluem-se e os processos simplificam-se, de molde a possibilitar a comunicação, sem preocupações prioritárias de ordem formal ou intelectual. Para o sujeito, importa contar de todas as formas possíveis. As pequenas narrativas permitem ao poeta, e ao escritor em geral, trabalhar sobre o (seu) sentir mais íntimo. Retoma-se, assim, a tradição romântica, mas dando-lhe uma nova amplitude.

Em boa hora, Fernando Pinto do Amaral fez notar que, na poesia actual, existe uma consciência de perda, porquanto deixou de se acreditar numa força superior e transcendente que impere na criação poética, mas, ao mesmo tempo, que versa o concreto. A poesia abre «uma porta obscura», que possibilita a emersão de mundos desconhecidos.²⁶

Assim, esta «geração de ausência» busca «linhas de fugas pessoais» e surge em presenças fragmentárias. A subjectividade eclode de forma confessional e intimista. Partilha-se com o leitor uma certa afectividade, recorrendo a símbolos e imagens de teor neo-romântico. Observa-se o desejo de fugir a um tom hermético e intelectual, trazendo a linguagem do quotidiano e dando-se mais valor às experiências subjectivas do eu. Toma-se consciência da necessidade de religar as palavras ao real, recuperando a sua vocação lírica.

São, pois, as coisas mínimas da vida, os fragmentos quotidianos de um mundo em permanente tensão, que são representados de forma subjectiva. A valorização desta

²⁶ Cf. AMARAL, Fernando Pinto do, «A porta escura da poesia», *op. cit.*, p. 27.

pluralidade de experiências quotidianas contribui para a relativização do saber institucional e para a instauração de um imaginário, sobretudo melancólico, que representa o eco dos fragmentos do mundo em que vivemos.

Incapazes ou descrentes de uma narrativa ou de um livro que fosse a «explicação órfica do mundo», como o sonhou Mallarmé, os autores contemporâneos concentram-se em memórias privadas, reais ou ficcionais, para contrapor à frieza de uma civilização tecnologicamente avançada e superior.

No caso das mulheres, ficcionistas ou poetas, é mais flagrante e visível essa aptidão para dar voz a um sentir agrilhado e silenciado por séculos de ignorância e de medo, como demonstra a obra de Maria do Rosário Pedreira.

II - O lirismo ficcional de Maria do Rosário Pedreira

1- O universo poético no romance

1.1- As relações interpessoais

No romance AHDM, o lirismo está patente na exposição subjectiva da intimidade, designadamente na nomeação reiterada dos Outros através do recurso aos nomes próprios, assim como aos pronomes pessoais e possessivos, o que evidencia a relação explícita com a alteridade.

O sujeito expande-se numa história que se desdobra (para o exterior) e que se enovela (fechando-se em si), havendo uma continuidade do discurso lírico, surgindo o amor, a efemeridade do amor e da vida num texto intimista, de cariz autobiográfico ou de representação autoficcional. Estamos perante uma pluralidade de experiências

íntimas que se revelam e que se expõem, apesar de parecerem confidências diarísticas sussurradas.

No entender de Dominique Combe, qualquer discurso referencial tem fatalmente uma parte de invenção ou imaginação, enquanto toda a ficção tem traços autobiográficos.²⁷ Por conseguinte, o sujeito lírico radica numa vertente autobiográfica ficcionalizada ou, se quisermos, numa ficção baseada na realidade empírica. A máscara da ficção por detrás da qual se situa o sujeito lírico tem sempre alguma ligação com o sujeito autobiográfico. A significação do sujeito lírico cruza-se com o sujeito empírico, mas sem se confundir totalmente com este. Mas a poesia lírica é também uma metonímia, porquanto o «eu lírico» se alarga até significar um «nós». A alegoria de si reduz o valor do sujeito autobiográfico, enquanto ganha e alarga um valor universal. Os sentimentos expressos pertencem assim à experiência vivida do «eu» universal e a poesia lírica ultrapassa o testemunho autobiográfico graças à ficção alegórica. De qualquer forma, o sujeito lírico e a sua definição continuam problemáticos, pois o sujeito lírico está em perpétua constituição. Ele só existe no poema e não fora dele e cria-se a todo o momento.

Verifica-se na escrita de Maria do Rosário Pedreira uma constante centralidade do eu e a ausência de uma transcendência metafísica alheia às questões prosaicas do quotidiano. Ao longo dos trinta capítulos do romance, observa-se como o «eu» confia e revela a sua intimidade, fazendo deste a razão da própria escrita, a sua

²⁷ COMBE, Dominique - «La référence dédoublée. Le sujet lyrique entre fiction et autobiographie» in *Figures du sujet lyrique*, direcção de Dominique Rabaté, Paris, PUF, 2001, 2ª ed., pp. 55-56.

energia central como detecta Daniel Madelénat, ao debruçar-se sobre o intimismo na literatura.²⁸

No Outro, o sujeito busca não apenas o objecto da satisfação do desejo, mas também a paz interior, o equilíbrio emotivo, a tranquilidade espiritual que advêm da relação que é estabelecida com a alteridade.

Neste capítulo, daremos prioridade à forma como o «eu» em AHDM se relaciona com o Outro, mostrando aquilo que procura e encontra nesse plano de alteridade, estabelecendo relações múltiplas que se emaranham num passado nostálgico sempre em aberto, porquanto é através dele que se poderá viver o presente e permitir o futuro.

Para Martine Broda, autora de *L'amour du nom*, não é no «eu» que se centra o lirismo, mas no desejo. O sujeito lírico só é aparentemente narcísico e singular, porque é o porta-voz de uma questão universal: o desejo. O sujeito lírico está condenado a nunca se sentir satisfeito, à perda irreparável. O desejo permanente conduz ao êxtase, mas o lirismo é, antes de mais, epifânico. O amor surge como uma aura, uma iluminação profana.²⁹ A mesma ensaísta sustenta ainda que «l'objet aimé est une synecdoque du monde, et le désir une métonymie sans fin.»³⁰ Nesse sentido, o amor é fulgurante mesmo quando perdido porque é, no fundo, uma energia criadora. A ausência do Outro

²⁸ MADELÉNAT, Daniel – *L'intimisme*, Paris, PUF, 1989, p. 63.

²⁹ BRODA, Martine – *L'amour du nom – essai sur le lyrisme et la lyrique amoureuse*, Paris, Librairie José Corti, 1997, pp. 9-13; 39.

³⁰ *Ibid.*, p. 11.

faz do sujeito lírico um «orphelin éternellement nostalgique»³¹, sempre de luto, em estado de nojo perpétuo.

Em AHDM, escrito expressamente após a morte da avó da narradora, matriarca da família, na intimidade familiar domina o luto. A união familiar de outrora (da infância) desvanece-se, a ausência de comunicação é real e a cumplicidade entre mãe e filha perde-se.

Sendo o romance escrito em memória expressa daquela que se depreende ser a avó da autora (pela similitude de apelidos)³², não podemos deixar de notar que existe também um poema dedicado a esse membro familiar na obra poética da mesma autora (CCL, 28). Assim como no romance AHDM, onde existe a recusa da perda desse ser que era o elo que assegurava o funcionamento do clã familiar, também a recusa dessa perda está patente no referido poema. As recordações e a expressão dos sentimentos são os motores vitais, quer do sujeito poético, quer do núcleo familiar. Por isso, quando o «nós» surge, à semelhança do que acontece no romance, reforça a perda colectiva de uma memória, de uma cultura, de uma presença. Há a partilha de uma perda e, em simultâneo, um desejo de retorno ao útero materno como superação dos problemas. A avó, como núcleo da família, leva a supor uma mãe ausente e/ou distante com a qual não existe intimidade. Esta ilação é também comum ao romance.

Nos poemas, existem referências abundantes à família bem assim como ao período de nojo. Depois de um luto sofrido, um novo ciclo está prestes a iniciar-se

³¹ *Ibid.*, p. 39.

³² Conforme se pode observar na dedicatória: «(...) em memória de / LUCÍLIA MOUSINHO DE ALBUQUERQUE PEDREIRA / minha avó».

(«voltam as manhãs todos os dias», «o pão chega de novo quente à nossa / mesa»).

Perdoa-se a ausência de quem se ama, embora o desejo da sua presença seja forte:

«(...) este ano - e que o nosso coração já te
perdoou, porque há sempre perdão para
quem tem o nosso sangue, o nosso nome.» (NND, 54-55)

Apesar da dor intensa, os laços de sangue obrigam ao perdão e contribuem para a superação da dor de que eles próprios são a origem.

No romance, é particularmente notório que a narradora procura fugir de um presente pouco acolhedor, refugiando-se nas recordações das relações que outrora estabelecera com aqueles que lhe foram ou são queridos.

Também as pequenas histórias familiares estão sempre subjacentes no mundo interior do sujeito poético. É na família e na infância que se procura reequilibrar o sentido da vida, tanto mais que a infância representa um tempo e um lugar mágicos, onde não existem problemas, por isso a ela se volta na esperança de apaziguar o sofrimento.

Nota-se, tanto no romance como nos poemas de Maria do Rosário Pedreira, que a infância feliz e as suas recordações surgem como alavanca para solucionar a instabilidade emocional de um presente sofrido.³³

³³ No já atrás citado estudo que Daniel Madelénat faz sobre o intimismo, é destacado esse domínio familiar como reacção ou refúgio a uma crescente desumanização social da época contemporânea. O ser humano procura um território próprio onde se refugiar. Já para Béatrice Didier, em *L'écriture-femme*, o retorno à infância, tão comum na escrita da mulher, evidencia uma procura da ordem, mas não patriarcal. Enquanto o pai representa a lei, ou em termos gerais, a civilização, a mãe representa o equilíbrio. Em todo o caso, esse retorno é um retorno essencial a si mesmo, às suas próprias origens.

Na memória da narradora estão presentes belos momentos da infância de cumplicidade inter-geraccional entre mulheres, mais concretamente, entre ela e a mãe, mas, no presente, há uma ruptura.

Também nalguns poemas, essa cumplicidade inter-geracional entre mãe e filha é valorizada, sendo a mãe a confidente preferencial face à solidão que o sujeito poético vive: «Mãe, eu quero ir-me embora» (CVC, 35-6). No passado, a mãe ensinou-lhe o caminho da vida, preparou-o para enfrentar os obstáculos («disseste»), mas os ensinamentos maternos revelaram-se insuficientes para o amor. No seu caminho, o sujeito poético só encontrou desilusão, sofrimento e solidão («os meus sonhos estão / cheios de pedras e de terra»). Por isso, considera que só no colo materno e no retorno à infância e também na morte encontrará a segurança, como reitera ao longo de todas as estrofes. A mãe e a menina que se tornou mulher compreendem-se. Este íntimo entendimento entre mulheres ocorre também no romance: aparentemente afastadas, mãe e filha reencontram-se no percurso de deriva existencial da narradora.

Mas a mãe surge também como possível desvendadora dos segredos do passado. Interpelá-la passa, então, a ser o meio de compreender, «agora» e «já», alguns pontos obscuros, mas axiais da própria identidade, como acontece no poema «Mãe, agora que guardaste na arca» (NND, 42-3), cujo final fica marcado pela interrogação angustiada: «esse homem / que chorámos era mesmo o meu pai?»

Para além da avó e da mãe, o pai faz parte das figuras tutelares deste imaginário íntimo. A relação que o sujeito poético estabelece com o progenitor é tida como essencial ao seu bem-estar. Assim, o seu afastamento, a sua ausência e mesmo a sua morte povoam de forma quase obsessiva a sua existência:

«Pai, dizem-me que ainda te chamo, às vezes, durante
o sono - a ausência não te apaga (...)» (NND, 41)

Ele surge «ainda» como o modelo que busca e que já não encontra. O reencontro com o passado emerge de forma intensa (o encavalgamento e os versos longos denunciam um ritmo ansioso, ao mesmo tempo que sugerem o prolongamento da memória), de molde a possibilitar a recuperação daquele que partiu. Em função dele procura-se definir o presente e anular a ruptura, entretanto ocorrida, com a felicidade do passado.

No romance, o pensamento e o sono da narradora são frequentemente atravessados pela avó ausente, pela mãe, pelo pai, pelos irmãos, pelos ex-amantes, pelos amigos e, ainda, pelo «grego».

Face a uma abalada relação com a família, assim como à insatisfação crescente nas suas relações com os homens, amantes e/ou amigos, a narradora recorre a alguém, cuja exacta função consiste em ajudá-la a viver e a ser feliz: o «grego», personagem misteriosa acerca da qual fantasia, mas que permanecerá sempre ausente durante o tempo diegético que corresponde ao período natalício. Esta personagem é tanto mais importante no que toca a relação com a alteridade quanto qualquer decisão e autoconhecimento da narradora parecem passar por ele. O discurso quase diarístico do romance parece assim substituir ou colmatar o vazio de uma interlocução directa com o Outro representado por essa personagem sempre ausente e sempre implícita. Com efeito, o «grego» parece funcionar como uma tábua de salvação, que corta o ritmo envolvente, mas fragmentário do texto, como demonstram tanto as frases nominais como as interrogativas dos dois excertos seguintes:

«(...) E talvez isso que sentia por David fosse amor, talvez o grego tivesse tido razão no que dissera. O grego. Onde estaria naquele momento? (...)» (AHDM, 56)

«(...) O grego. Quando voltaria? Quanto tempo teria ainda de esperar para lhe falar? Por quantos dias mais ficaria longe da cidade, longe de mim? (...)» (AHDM, 57)³⁴

A consciência da morte da avó, e do vazio que essa situação desencadeara, permite à narradora o iniciar de um processo de busca e de reconhecimento pessoal. São várias as estratégias: a constante necessidade de ocupar esse vazio com a companhia física dos amantes; o afastamento da mãe; a agressividade relativamente ao pai; a fricção com Marta, a irmã, e a rejeição dos objectos que pertenceram aos amantes. Mas, finalmente, assume a escrita de livros infantis como a libertação catártica do peso do passado.

Além da presença constante dos familiares e do «grego» na sua mente, Jorge e David, os dois melhores amigos, são, sem dúvida, duas importantes referências. Com eles partilha quase tudo, à excepção do que verdadeiramente sente por eles. No fundo, sente por estes dois grandes amigos um grande e verdadeiro amor, não correspondido e, contudo, com eles limita-se a recordar os ausentes (os amantes e a família) e a falar sobre o passado. Repisam o assunto, pois sentem-se abandonados e essa insistência facilmente é verificável pelos exemplos que seleccionámos extraídos de três páginas:

«(...) Falamos sempre dos ausentes, tinha dito ele, lembrando talvez Jorge (...) Falamos sempre daqueles que amamos, corrigi. (...) Falamos sempre das pessoas que nos abandonam, comentou depois David (...) Falamos sempre daqueles que amamos, insisti (...) Falarás sempre dos ausentes, atalhou então David (...)» (AHDM, 82-4)³⁵

³⁴ Os sublinhados são nossos.

³⁵ Os sublinhados são nossos.

Jorge é um grande amigo e com ele conversa sobre quase tudo, mas apenas ao «grego» não esconde nada. Com ele fala das recordações persistentes da avó e da necessidade de fazer o luto.

Deseja também estar com David, o outro grande amigo, com quem pode trocar ideias e recordações do passado em comum e, assim, esquecer as dificuldades do presente.

Quando no dia de Natal, almoça com Jorge e David, os três relembram relações passadas e revelam intimidades, que fazem a narradora esquecer as perdas e as frustrações do passado recente, a começar pela própria véspera desse Natal.

Ao separar-se de Jorge e David, a narradora reconhece que apenas a eles amava verdadeiramente, ao passo que aos outros homens apenas dera o corpo. Dá-se, assim, de certa forma, eco interno à epígrafe inicial «C'est une erreur assez courant de penser qu'en couchant avec quelqu'un on fait quelque chose qui compte. C'est en dormant avec lui qu'on connaît enfin ses rêves, ses songes, sa vie.» de Félicien Marceau (AHDM, 9), citação essa que aliás surge mais tarde parafraseada no pensamento interior da personagem principal: «não era a fazer amor com alguém que se construía alguma coisa, mas sim a dormir ao seu lado.» (AHDM, 62).

Mas se existe uma grande cumplicidade entre os três amigos, há também assuntos privados dos quais não falam. Recordam momentos especiais vividos em conjunto, mas o presente é uma ferida aberta para todos e, nesse sentido, a amizade encontra-se ameaçada por já não existir a comunicação que houvera outrora. Embora comungando das mesmas recordações, vivem um presente diferente. Os três amigos

procuram a felicidade, buscam a paz interior, mas os percursos encontram-se e desencontram-se. A narradora sente que começa a perdê-los, pois, algures, na passagem para a vida adulta, iniciou-se a ruptura. Aqueles dois, a quem devotava o seu amor, já não os conhecia e as recordações eram o único ponto de união que prevalecia, mas ela queria esquecer o passado e viver o presente. Sente necessidade de fechar o ciclo do passado e de começar a viver o presente, afastando os medos, abrindo-se para o exterior, para outras pessoas.

Se olharmos, agora, do lado dos poemas, também as pequenas histórias, aí, são fragmentariamente esboçadas e radicam em continuidades e rupturas de laços afectivos: os amigos que sucedem aos amantes que sucedem aos amigos. Dir-se-ia resultar daqui algum vazio existencial que, quer na poesia, quer no romance, não chega a ser completamente ultrapassado. Podemos verificá-lo, em particular, num poema onde após a partida dos amigos se segue um enorme vazio, que é logo preenchido pela chegada dos amantes. Estes são uma solução momentânea mas acabam por deixar o vazio bem como outras recordações, outros pequenos objectos: livros, cartas, cabelos na almofada («deixam um lugar vago na memória, cabelos na almofada, / uma carta»). Depois da partida dos amantes, regressam os amigos, que retomam os seus lugares na casa. A existência do sujeito poético surge, assim, marcada por momentos de alternância, em que os amigos trazem a tranquilidade serena e os amantes a euforia e o prazer sensual (CCL, 19).

Em AHDM, quando a narradora recebe o amante, David está ainda presente nos seus pensamentos e, apesar de se entregar ao acto sexual, aquele que se lhe entrega não

é verdadeiramente quem ela deseja. Não há amor, não há comunicação, apenas uma relação de sensualidade, pelo que a solidão não deixa verdadeiramente de se fazer notar.

À semelhança do que acontece no romance, o sujeito poético dos livros de poesia de Maria do Rosário Pedreira, sempre marcadamente feminino - registe-se - enceta uma busca ininterrupta do amor sublime e encontra na sua caminhada vários homens nos quais procura o «Outro» imaginado ou, por vezes, o «Outro» que partiu, mas nos quais encontra um prazer sensual que não a satisfaz.

Se a um corpo sucede outro, em cada um o sujeito poético procura a essência do amor, o perdurar do único e verdadeiro de que os outros não são senão meios de acesso. Na impossibilidade de alcançar o amor eterno - o único pelo qual espera - a intimidade e o prazer revelam-se ser os meios de aproximação da felicidade passada, do paraíso perdido, da tranquilidade associada à infância, do útero materno, enfim de um seguro equilíbrio identitário.

A narradora, em AHDM, sente que precisa de estabelecer novas relações com a família e com os dois amigos, Jorge e David. Gradualmente, reata o diálogo perdido com a família, ao recordar e reflectir sobre o passado com o seu irmão Pedro e ao retomar a sua escrita. O seu propósito de recomeçar uma vida nova leva-a a virar o retrato de Jorge e David, traduzindo com esse gesto simbólico o desejo de terminar uma história e começar outra, exactamente a da escrita do livro e a de religação com a infância.

O próprio amante mais recente não escapa à introspecção da narradora que reconhece que já não o deseja porque o objecto do seu desejo mais do que um ser carnal é um ser comunicacional. A comunicação sensual já não é para ela suficiente e há algo

de maior importância que procura alcançar: a paz interior. Esta só será alcançada na medida em que conseguir ultrapassar as lacunas relacionais com a família.

O presente da narradora passa a estar centrado no «grego», na avó, nas crianças, as sobrinhas, a quem o livro «dentro do livro» se dirige. É por eles que procura satisfazer o seu desejo de viver, de mudar e de criar. A avó é a inspiradora, embora ausente, e contribui para a sua sanidade. Às crianças, pretende mostrar um roteiro de vida e, ao mesmo tempo, um legado familiar centrado nas emoções e nos sentimentos.

O desejo de escrever e de encontrar na escrita a motivação para a vida acabará por colocar em segundo plano a vida amorosa e o desejo carnal. O caminho do autoconhecimento passa para segundo plano os Outros. Se buscou nessas alteridades - amigos, família e amantes - a felicidade e o prazer da vida, ao escrever encontra dentro de si o verdadeiro caminho para a realização pessoal e recupera o seu equilíbrio continuamente ameaçado, onde os Outros estão presentes, mas de outro modo, isto é, já reconfigurado.

Gradualmente, e graças à escrita, a narradora consegue organizar as suas ideias e as suas emoções. Assim, ao recordar a sua infância e a intimidade que mantinha com a mãe e a ruptura criada pela ausência do pai e pela sua primeira relação amorosa, sente que o seu novo equilíbrio passa, indubitavelmente, pela assunção dessa mesma ruptura e pelo desejo de reatar as pontas dispersas da infância. A personagem fictícia com quem a menina, protagonista e narradora do livro infantil, intercala na narrativa principal, e que representa aqui «o livro dentro do livro», entabula conversação, é, realmente, o único

que a ouve, o Outro que lhe dá atenção e que substitui o «grego». Nele encontra alguém que a compreende e que a ajuda a ultrapassar os obstáculos do passado.³⁶

A formulação do desejo da menina (uma metáfora do desejo da própria narradora) de voltar para a família e para os amigos mostra-nos que a deriva existencial chegou ao fim e que é tempo de terminar a fantasia e de recomeçar a viver no presente.

Apesar de lhe custar as despedidas e de ser necessária a separação, porque tem uma família e amigos que a esperam, a menina reitera o seu desejo a Swift: «mesmo que parta, ficarei sempre aqui» (AHDM, 231). Os laços que os unem serão eternos, pois, por intermédio dessa personagem fantasiosa, a menina recupera o seu passado, ultrapassa-o e recomeça a vida onde esta, de algum modo, parara.

O desejo de não crescer, sugerido através desta estratégia de *mise en abyme*, de uma história dentro da história, expõe a permanência efectiva do passado no presente da narradora.³⁷ Se o início de um novo ciclo não elimina de todo a presença marcante de uma infância, que continuará a ser revisitada em momentos de crise e de depressão, fica claro que passa a conhecer-se melhor e a controlar as suas emoções.

Os Outros (os amantes, os amigos, a família e o «grego») estão sempre presentes (através dos objectos, das cartas, dos telefonemas, das recordações e nos sonhos), mas o desejo da presença deles esmorece. A escrita preenche a solidão e o vazio que, outrora, o prazer físico e a intimidade pareciam colmatar.

³⁶ Note-se que essa personagem fictícia é um anão de nome Jonathan Swift, tal como o autor de *As viagens de Gulliver*, cujo protagonista, Lemuel Gulliver, vai confrontar-se, depois de um naufrágio, com uma multidão de homenzinhos que não mediam mais de 15 centímetros de altura.

Veja-se ainda sobre esta «narrativa dentro da narrativa» a alínea 1.3 «O universo da escrita».

³⁷ Note-se, com efeito, que a protagonista da história infantil que a narradora está a escrever é uma menina, ou seja, representa ou espelha a própria narradora enquanto criança.

No caminho do auto-conhecimento, a narradora ganha autonomia no seu sentir e nas suas necessidades. Coloca novas fotografias nas molduras: as sobrinhas, Jorge e David e, a pouco e pouco, recupera cumplicidades perdidas, sobretudo com a mãe e com os irmãos. A família e os amigos ocupam, de novo, um espaço mais importante, pois são valorizados os afectos genuínos que perduram.

Pelo contrário, em alguns dos poemas, surge-nos um sujeito poético pouco optimista face ao futuro, escolhendo a morte como opção. Como já nada, nem ninguém o motiva, uma vez que quem amava já partiu e parece insubstituível, o sujeito poético, também feminino, decide partir para junto daqueles que ama. Cansada de lutos sucessivos (familiares e amorosos), quer encerrar o último ciclo da sua vida, dado que já não acredita no amor e sente que a busca da felicidade terminou, tanto mais que parece não existir quaisquer possibilidades de continuidade ou de sucessão: «sem ter deixado a ninguém o nome que me deram.» (NND, 46-7).

Sem descendência biológica, este sujeito poético manifesta preocupação relativamente ao rasto ou herança que poderá ou não deixar:

«Que guardarão de mim as casas que
deixei? O pó sobre o meu nome?» (NND, 39)

Impera, por conseguinte, o questionar sobre a(s) marca(s) deixada(s), sobre as recordações que os Outros guardarão de si, sobre a sua importância na vida dos Outros, sobre a sua existência e importância.

Já em AHDM, o livro que a narradora está a escrever representa em si mesmo uma herança familiar que se transmite. A escrita (a palavra) é encarada como meio

fulcral de transmissão de experiências íntimas às gerações vindouras. É através dela que se alcança o equilíbrio e a união entre as pessoas. Existe, por conseguinte, a defesa de um legado que está para além dos bens materiais.

Também nos livros de poemas a palavra revela ser um testemunho de vida que se projecta na posteridade. São livros intimistas, mas as experiências representadas pretendem fazer ecoar e legar uma voz que está para além da circunstância individual.

1.2- A concentração temporal e espacial

No romance em estudo, deparamo-nos com algumas características comuns a todos os textos de Maria do Rosário Pedreira, nomeadamente um constante retomar de frases, expressões e situações, um ritmo anafórico e uma mesma rede semântica que é veiculada com veemência, assim como uma fragmentação discursiva própria de um sujeito em crise.

No entender de Isabel Allegro de Magalhães, estas são algumas das características comuns às mulheres escritoras. Aliás, é de opinião que o «constante vaivém entre múltiplas coisas ao mesmo tempo» surge como consequência de uma

vivência quotidiana que responde a inúmeras solicitações simultâneas e a escrita reflecte essa forma de viver culturalmente adquirida.³⁸

Segundo Simone Beauvoir é na arte, na escrita, que a mulher vai procurar libertar-se, através de uma visão singular e não universal, rompendo com a «ordem simbólica dominante», a masculina.³⁹

O ritmo anafórico, fragmentário e circular em volta do «eu», assim como as sucessivas repetições de expressões e enumerações de pormenores, também presente no universo poético de Maria do Rosário Pedreira, estão em perfeita consonância com a concentração temporal e espacial da acção.

Na perspectiva de Luís Carmelo, com os pós-modernistas, a atenção pelo detalhe e pela enumeração parece querer extravasar a mimese descritiva.⁴⁰ De facto, em Maria do Rosário Pedreira, há uma intencionalidade subjacente à enumeração e reiteração de pormenores, ou seja, o mundo da narradora centra-se nas relações que estabelece com aqueles que lhe são mais próximos física e emocionalmente: família, amigos e amantes e o relato minucioso de gestos e objectos, mais do que realçar pequenas coisas quase sempre triviais, põe em relevo aquele que o faz e os respectivos sentimentos face a eles, ou seja, a relação simbólica que estabelece com eles.

O autor Miguel Real defende que, actualmente, o indivíduo e as suas pulsões emergem com um valor superior à comunidade e à família. O texto pós-modernista

³⁸ MAGALHÃES, Isabel Allegro de - «Os véus de Ártemis : alguns traços da ficção narrativa de autoria feminina» in *Colóquio. Letras*, nº125/126, Julho-Dezembro 1992, p. 163.

³⁹ BEAUVOIR, Simone de - *Le 2ème sexe*, 2 vols., Paris, Folio Essais, 1986, 1ªed. Gallimard 1949, 2º vol., pp. 617 e 163.

⁴⁰ CARMELO, Luís - *A novíssima poesia portuguesa e a experiência estética contemporânea*, Biblioteca Universitária, Mem Martins, Publicações Europa-América, 2005, p.55.

apresenta fragmentos de uma vida, visões parcelares, perspectivas, ao modo de um caleidoscópio.⁴¹

Por exemplo, no que diz respeito à narradora, à noite, na companhia do amante, os pequenos gestos relembram-lhe os ausentes, os amantes e os familiares. Repetidamente, evoca os entes queridos e, apesar de estar com o amante, volta sempre aos ausentes e à sua solidão, recorrendo a um discurso fragmentário e circular. São quase sempre os objectos que remetem para o passado, outras vezes são gestos e coincidências que transportam consigo recordações:

«(..) Não abres a tua prenda?, perguntou. Parei de repente o que estava a fazer, envergonhada pelo desinteresse que sem querer demonstrara, mas, ao mesmo tempo, enfeitiçada pela recordação do pai deixando os seus presentes embrulhados sobre a cómoda, esperando que Marta passasse por ali ao fim da noite e os levasse, mesmo que ela pudesse sempre deixar algum. (...)

Passei pelo meu amante quase sem o ver e fui direita ao quarto. Afastei a colcha e ajeitei as duas almofadas bem cheias sobre a cama. Dirigi-me depois à janela para encostar as portadas e fiquei a olhar lá para fora por um momento, lembrando a figueira que ali tinha havido (...) mas a figueira fora arrancada havia tempo. Tal como a avó, não regressaria. (...)» (AHDm, 89/90)⁴²

Numa ocasião, a protagonista acorda com frio a meio da noite e acha que o amante a abandonou. Lembra-se, então, que sente o mesmo medo com todos os amantes, denotando-se assim a repetição de situações. Existe inclusive uma repetição anafórica da mesma frase que demonstra a ansiedade e solidão que a dominam:

⁴¹ REAL, Miguel – *Geração de 90. Romance e Sociedade no Portugal Contemporâneo*, Porto, Campo das Letras, 2001, pp. 117-119.

⁴² Os sublinhados são nossos.

«(...) Havia muito que deixara de fumar, mas de vez em quando precisava de qualquer coisa com que entreter os dedos. (...)» (AHDM, 96/7)⁴³

«(...) Havia muito que deixara de fumar, mas naquele momento precisava de qualquer coisa com que entreter os dedos. (...)» (AHDM, 98)⁴⁴

Existe continuamente um retomar dos mesmos gestos que apontam para uma circularidade narrativa que, por sua vez, representa a obsessão, a insegurança e a solidão da personagem principal. A própria expressão de sentimentos funciona como um refrão no interior do romance e à imagem do que acontecerá nos poemas. Constante e abundantemente, ao longo do romance, a narradora relembra ou retoma gestos, momentos, coisas, pessoas, sentimentos. Todo o discurso narrativo está repleto de efeitos de paralelismo ou de simetrias que giram em volta de um «eu» que se procura e se reencontra.

Assim, logo no primeiro capítulo, além de um relato minucioso de acções mecânicas e secundárias da véspera de Natal em família, há uma repetição de frases e de ideias como se tratasse de uma reiteração nostálgica de um sofrimento e de uma solidão que se prolonga num tempo indefinido, mas comungado pelos membros da família, como evidencia a escolha da primeira pessoa do plural:

«(...) Foi então que demos por isso. (...) Demos por isso e (...)» (AHDM, 11)

«(...) E então demos por isso e (...)» (AHDM, 14)

«(...) E finalmente demos por isso (...)» (AHDM, 15)⁴⁵

⁴³ Os sublinhados são nossos.

⁴⁴ Os sublinhados são nossos.

⁴⁵ Os sublinhados são nossos.

Já em sua casa, no seu casulo, a narradora experimentará a impossibilidade de ultrapassar a sua solidão, mostrando-o através da repetição de expressões, que funcionam como uma espécie de ecos internos ou de refrão:

«(...) A mais ninguém senti vontade de narrar o sucedido, embora tivesse amigos muito próximos, sempre à mão, e um amante com quem me divertia abominavelmente e que tinha, para me ouvir, uma paciência de santo. (...)» (AHDM, 17)

«(...) e foi também essa a razão por que, chegada a casa, respirei fundo, me lembrei do grego e não tive vontade de contar o sucedido a mais ninguém senão a ele. Nem aos meus amigos mais próximos, sempre à mão, nem ao meu amante, com quem andava a divertir-me abominavelmente e que tinha, para me ouvir, uma paciência de santo. (...)» (AHDM, 19)⁴⁶

As reiteraões discursivas são frequentes e contribuem para um registo quase monocórdico - «e, mais uma vez, pensei no grego. Tinha mesmo de falar com ele. Precisava, como nunca, que me ouvisse. Ainda que não dissesse quase nada, sabia que me ouvia.» (AHDM, 23) - que imprime uma sensação geral de enclausuramento.

De resto, o tempo presente em que decorre a acção é bastante restrito, porém o tempo revisitado (a infância e a relação com os amantes e com os amigos) é indefinido e funciona em função das recordações fragmentárias da protagonista e narradora. O espaço do presente é, essencialmente, interior e circunscrito. O espaço e o tempo vividos no momento presente remetem sistematicamente para um passado significativo para o «eu», que, por sua vez, apresenta toda a acção em função de si mesma. De uma forma circular e parcelar, a narradora revisita momentos e espaços que permanecem suspensos nas suas recordações.

⁴⁶ Os sublinhados são nossos.

O romance desenrola-se, ainda que com frequentes analepses, durante a época de Natal e concentra-se em espaços interiores e familiares, fechados ao exterior, nomeadamente a casa da narradora, a casa da família e a casa de férias da infância. O retorno ao passado, na sua busca da felicidade individual, que surge em frequentes analepses, é recorrente e é frequentemente motivado pelos espaços em que se movimentam a narradora autodiegética e os outros (familiares, amantes e amigos). Estes espaços são, ao mesmo tempo, marcados pela ausência (física ou espiritual) dos Outros na vida da narradora. A narradora revisita de forma errante o passado e os seus espaços e continuamente analisa-se para que possa recomeçar a viver e para que possa iniciar um novo ciclo. Mas, na família, não encontra resposta para a sua busca, pois falta, como já se apontou, o traço de união / reconciliação – a avó. A sua morte recente leva a narradora a fugir do presente, lembrando os momentos felizes do passado – a infância na casa de férias, a presença da avó e a inocência. Essas recordações, no contexto da narrativa, funcionam como fugas, tornando-a fragmentária e, por vezes, mesmo desconexa.

O fim dos momentos felizes da infância ocorre, quer quando o pai parte, quer quando ele regressa, uma vez que ao seu regresso sucede a incompreensão, a incomunicabilidade, a impossibilidade do perdão, a estranheza e mesmo o afastamento. Esta relação com o pai é tanto mais importante quando, na idade adulta, a narradora, de certo modo, procura nos sucessivos amantes a figura paterna ausente. Há uma insatisfação contínua e toda a sua acção / vida é fragmentada e descontínua, pautando-

-se, sobretudo, por uma circularidade viciosa: insatisfação - desejo – satisfação momentânea – fuga - nova procura. Dado que o pai é insubstituível, a narradora fica condenada à errância da procura desse objecto de um desejo nunca saciado.

Não é, pois, por acaso que o romance decorre durante a época natalícia, acabando, assim, por representar o tempo do nascimento de um novo eu. Através da recordação da infância, a narradora tenta ultrapassar o sofrimento presente e recomeçar uma nova vida / um novo ano, depois de fazer desfilar na sua mente vivências singulares e aparentemente triviais, mas cuja marca de intimidade está ao serviço de uma exposição reconstitutiva da subjectividade.

As personagens que povoam a sua existência estão presentes, mas também ausentes, porquanto a relação que estabelece com elas é fundamentalmente cordial, muitas vezes desprovida de afecto e prazer. De resto, o desconforto manifesta-se de forma bem clara na forma como todos se recusam a falar do passado e dos ausentes.

Com a mãe, com quem mantivera um elo forte de cumplicidade até à sua primeira relação com um homem, a narradora já não partilha as suas emoções e o desconforto perante tal facto é avassalador e perceptível na frequência com que é referida essa incapacidade de comunicar entre ambas. Também nos seus sonhos, a presença da mãe é perturbadora e a narradora sente que a contínua circularidade dos seus pensamentos advém da manifesta falta de comunicação entre elas e da necessidade de superar esse obstáculo. Curiosamente, a relação entre ambas é apresentada como um novelo ou meada que, no passado, era dobada a quatro mãos, num gesto de total cumplicidade:

«(...) Da mãe. (...) todas as confidências que trocávamos, a minha vida como um novelo enrolado por ela a partir da meada que eu segurava e da qual ia perdendo os fios, coisas que eu gastava de mim para que nela se tecessem outras que a fizessem esquecer o pai. (...)» (AHDM, 147)

«(...) A mãe. Habituada a saber tudo de mim, a ter-me com ela na sala até muito tarde, trocando segredos, guardando nas suas mãos fios de um novelo que tinha ficado dentro das minhas, mas que então parecia crescer desmesuradamente sozinho e em silêncio. (...)» (AHDM, 150)

«(...) Olhei de esguelha o telefone sobre a mesinha e lembrei-me ainda uma vez da mãe – trocar segredos, rir cumplicemente à janela, oferecer fios da minha vida para que a sua parecesse infinitamente menos má, enquanto não esquecesse para sempre o pai. (...)» (AHDM, 154).⁴⁷

Como se pode aqui verificar pela insistência na metáfora do novelo, as evocações da figura materna acabam por simbolizar e acentuar a concentração temporal e espacial, mediante a qual tudo surge enrolado sobre si mesmo.

Na solidão da sua casa, reitera a ideia que «só tinha uma vida», como a autoconvencer-se da necessidade de recomeçar. É um refrão interior, que acabará por surtir efeito, na medida em que a narradora irá retomar a escrita do livro que simboliza o retomar da própria vida, a partir da infância:

«(...) Começar. Era ali que se iniciara a minha vida, no reino de Swift e da rapariga. Era a história que ela contaria ao anão que eu tinha de escrever, que me aguardava nas folhas muito brancas sobre a secretária. Uma história passada com ela, comigo, porque não?, talvez o último Verão com a avó na vivenda com piscina e jardim. (...) Afastei os livros sobre a secretária, a ganhar espaço para começar a história que, por sua vez, o anão escreveria nas suas minúsculas páginas, encostado ao ombro da rapariga. (...)» (AHDM, 119-120)⁴⁸

⁴⁷ Os sublinhados são nossos.

⁴⁸ Os sublinhados são nossos.

As várias interrupções (correio, telefonemas, campainha) lançam na sua mente recordações e dúvidas representadas pela catadupa de interrogações que a assaltam:

«(...) Quem disse que o carteiro toca sempre duas vezes? (...) Quem me teria escrito? Que palavras teriam conseguido atravessar a minha nova vida, resistir ao gelo do Inverno? (...)

O nome veio de muito longe, como se pertencesse já a uma outra idade. Há quanto tempo não nos víamos? Como fora o nosso último encontro? Ainda nos falávamos, apesar de tudo? (...)» (AHDM, 121)⁴⁹

No final do romance, a narradora autodiegética acabará por sentir que os dias das férias do Natal foram longos e vazios, ao contrário dos momentos felizes da infância. Não obstante, ao fazer o balanço do ano, concluirá que tinha sido «simultaneamente rico em ensinamentos e revelações» (AHDM, 226). Após a morte da avó havia recorrido a várias estratégias, como por exemplo manter uma relação autoritária com o amante, afastar-se da mãe, ser agressiva com o pai e com Marta, deitar fora os objectos pertencentes aos amantes, mas fora a escrita que a tinha feito redescobrir a vontade de viver.

No final da escrita, a narradora sente-se pronta para enfrentar o futuro, enquanto a menina da história reitera a sua ligação emocional com o passado («mesmo que parta, ficarei sempre aqui», AHDM, 231). Quer isto dizer que as recordações de infância continuarão a persistir, apesar da metamorfose interna.

Também o ascendente do «grego» permanecerá, indiciando que a narradora, protagonista da sua própria história, está ainda um pouco indecisa.

⁴⁹ Os sublinhados são nossos.

A frequência das interrogações nos últimos parágrafos do romance parece, aliás, demonstrar alguma indecisão, mas, acima de tudo, apontam para um futuro em aberto, que, de certo modo, rompe com a concentração, a circularidade predominantes ao longo da obra:

«(...) Havia um carro estacionado à minha porta (...) David. Que faria ali àquela hora? Viera ter comigo para que fosse eu agora a ensiná-lo a amar a sua vida? Ou seguiria ainda o rasto de Jorge, tentando salvá-lo? Fiquei de pé durante uns minutos, imobilizada pela dúvida. Que diria o grego de tudo aquilo? Respirei fundo. O grego. Iria ter oportunidade de visitá-lo nesse dia? (...)» (AHDM, 236)⁵⁰

Exactamente no fim do livro, tudo fica em aberto, em posição de (re)acender-se como sugere a pergunta lançada a um desconhecido: «Podia dar-me lume?».

1.3- O universo da escrita

Na literatura contemporânea, a vertente autobiográfica apresenta um pendor narcísico, que evidencia uma tentativa de reencontro com a verdadeira essência da vida pessoal. A escrita procura, assim, uma redenção face à massificação que pauta a sociedade e cultura modernas. O registo confessional traduz de forma descontínua e fragmentária, o quotidiano.⁵¹

⁵⁰ Os sublinhados são nossos.

⁵¹ Vd. a este propósito ROCHA, Clara – *Máscaras de Narciso – estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal*, Coimbra, Almedina, 1992, pp. 9-56.

Sem se assumir como autobiográfica, a autoficção apresenta um ambiente verosimilmente próximo do sujeito da escrita e do seu quotidiano. Como podemos ver no romance *Alguns homens, duas mulheres e eu*, a narradora não só protagoniza uma diegese centrada na sua própria existência, como se aproxima daquela que verosimilmente é a vida da autora.

Mas o facto de a narradora manter o leitor na ignorância ou, pelo menos, na incerteza quanto à sua identidade e às suas características físicas pode considerar-se intencional, de molde que tudo se centra em suas vivências interiores, nas emoções e na sua evolução. Embora o nome seja um elemento importante para a caracterização de uma personagem, como defende Vítor Aguiar e Silva⁵², facilmente verificamos que a sua inexistência, neste romance, ao invés de prejudicar a compreensão da personagem, valoriza a pessoa, a sua interioridade e a sua autonomia enquanto personagem literária em detrimento de uma colagem excessiva à identidade pública e social da própria autora.

Como já verificámos no ponto anterior, a acção principal decorre num curto período de tempo, em plena época natalícia - entre o Natal e o Ano Novo. Tudo se passa em espaços interiores limitados à vida privada e familiar.

Constatámos que, pelo menos inicialmente, a narradora não encontra nas suas relações com a alteridade (família, amigos e amantes) a resposta e o apoio necessários

⁵² SILVA, Vítor Manuel de Aguiar - *Teoria da Literatura*, Coimbra, Almedina, 1984, 6ª edição revista, p. 704.

para a sua busca espiritual e, assim, empreende uma caminhada solitária: retomar a escrita de um livro infantil, que suspendera tempos atrás.⁵³

Desta forma, o livro infantil possibilita uma reflexão sobre a existência da protagonista, e, em simultâneo, possibilita o descobrir da paz interior. É nele que a narradora expõe as suas memórias de infância por interposta personagem, reflectindo sobre o seu passado, testemunhando o seu sentir pessoal reconciliado com o passado. Igualmente, permite-lhe reaproximar-se da mãe, do pai e dos irmãos, representando, ao mesmo tempo, um legado patrimonial para as sobrinhas, porquanto existe uma evidente intenção didáctica e projectiva neste propósito testemunhal.

A narradora passará a falar das suas vivências na infância, recorrendo a um processo de *mise en abyme*, colocando em cena uma menina (narradora hipodiegética) e seu interlocutor. É portanto através desta narrativa, até certo ponto metafictional, que a narradora «se desdobra» numa metonímia da sua própria existência, reduplicando-a e obtendo um óbvio efeito de similitude.⁵⁴ No diálogo que estabelece com a menina, o anão «prende-a» a um discurso que pretende ininterrupto, qual rei Shahryar preso aos mil e um contos da sua Sheherazade. Embora, na sua infância, o seu ouvinte de eleição fosse o seu pai, face às prolongadas ausências dele, a menina-narradora não pôde levar a cabo os diálogos necessários e essa falha comunicacional tem ainda continuidade na idade adulta.

⁵³ Atente-se na similitude entre o perfil profissional da narradora e da própria autora, uma vez que, como Maria do Rosário Pedreira, a narradora é editora e escritora de livros para a infância e juventude.

De referir também a importância da existência de uma dedicatória em AHD, a um António Daskalos, nome este que sugere uma origem grega, assim como à avó, Lucília Mousinho de Albuquerque Pedreira, como, atrás, já verificámos.

⁵⁴ Cf. HUTCHEON, Linda - *Narcissistic Narrative - the Metafictional Paradox*, London/New York, Routledge, 1991, pp. 55-56.

Segundo Béatrice Didier, o processo de *mise en abyme* permite um certo distanciamento crítico no que diz respeito ao acontecimento e pretende sugerir uma certa imparcialidade.⁵⁵ Mas, neste caso, o distanciamento não é, em geral, conseguido e muito menos no decurso daquela que é uma narrativa metadieética, uma vez que a história da menina não deixa de ter inúmeras semelhanças com a narradora / autora.

Assim como a narrativa da narradora adulta é fragmentária, também a história da menina e de Swift surge num discurso fragmentário, selectivo e desconexo. Pretende ser, de facto, um discurso de uma menina de nove anos, que se desvia constantemente do assunto e sendo várias vezes interrompida pelo seu simbólico interlocutor que interrompe para que ela retome o fio da história. Numa clara identificação entre os dois planos narrativos, também a narradora adulta se perde na sua narrativa interior.

E, de volta ao «livro» dentro do romance, a menina conta sempre pequenas peripécias / fragmentos pormenorizados do último verão na casa de férias, recordando ainda que, no fim de cada Verão, chorava sempre, ao lembrar-se daquela casa e dos verões da infância.

Já na narrativa principal, a protagonista decide não verter mais nenhuma lágrima pelas recordações do passado, pois sente-se recuperada e, embora fantasiando, outra vez, acerca do que o «grego» faz, sabe que é tempo de sarar as feridas abertas há tanto tempo, fazendo uma festa de fim de ano com toda a família. A narradora começa a viver o presente («agora», «finalmente», AHDM, 221) e as recordações e os sonhos são, cada vez mais, residuais.

⁵⁵ Cf. DIDIER, Béatrice – *Le journal intime*, Paris, PUF, 1976, p. 146.

Até certo ponto, poder-se-á considerar esta narrativa na primeira pessoa como um longo poema nostálgico, ao mesmo tempo revelador e catártico. Os três livros de poesia que seguiram este romance são também catarses fragmentadas, que parecem reiterar e prolongar esse monólogo egocêntrico que procura evoluir na descoberta de uma autonomia e tão bem se coaduna com o retrato afectivo da mulher contemporânea.

Para a narradora, o livro passa a ser o seu eleito e fiel confidente. Há, assim, uma viragem na sua vida e, gradualmente, o «grego» e todos aqueles que antes a ouviam e estão indisponíveis, vão ser substituídos pelo livro, o seu novo interlocutor.⁵⁶

A escrita permanece como meio redentor, que permite a auto-reflexão e é através dela que ela consegue alcançar o «eu», ser feliz e reencontrar um lugar no seio daqueles que a rodeiam.

À semelhança do pai, a narradora inicia-se, já na sua infância, na escrita e ele é o seu destinatário, sempre ausente. Também à semelhança dele, e na idade adulta, isola-se dos outros para escrever, mas, ao destinar o livro às sobrinhas, esse afastamento da família é redimido.

A narradora do livro infantil conta a Swift, até certo ponto representante ou substituto do pai, episódios da sua infância e reitera os sentimentos e imagens de prazer que reteve. Revela também o seu sonho de infância: escrever uma peça de teatro. De facto, escreve-a para representá-la no dia do seu décimo aniversário, mas aquele para quem a destinara, o pai, não está presente, pois ausentara-se, entretanto, justificando a sua ausência e comunicando-lhe que iria escrever um livro. Foi necessário a própria

⁵⁶ O mesmo acontece na obra poética, por exemplo, no poema «Outra voz» (CCL, 22), onde o livro é o substituto do amado ausente e o sujeito poético procura nele uma «voz», um interlocutor que combata a solidão da existência.

narradora passar pela experiência do pai (a escrita de um livro e o isolamento) para compreender o percurso paterno e a incompreensão familiar a que fora votado, essencialmente, pelos filhos. Há aqui, claramente, uma identificação de percurso de vida. Pai e filha revelam dificuldades emocionais e descobrem na escrita um processo de equilíbrio essencial. É na idade adulta, no decurso da sua demanda espiritual e no confronto com a verdade, que a narradora mais se vai identificar com o pai, acabando por compreender aquilo que até então não entendera ou interpretara como mentira.

Esta dimensão da mentira que está associada à escrita é também muito importante neste universo ficcional. A referência explícita à mentira está, várias vezes, presente nos quatro livros de Maria do Rosário Pedreira. Desde logo, a mentira surge como uma concha protectora face à realidade adversa. O «eu», ao recusar enfrentar a realidade, recusa o fim do amor. É dessa forma que se defende do fim da paixão e da fantasia do amor. A mentira tem igualmente outro objectivo, o de preservar a intimidade, de preservar o passado imaculado. Ao revelar a intimidade, o «eu» condena-se à solidão, que não viverá se continuar a viver em segredo as suas fantasias. A mentira surge também como provocação e, outras vezes ainda, como acto condescendente e piedoso.

A narradora e aqueles de quem está próxima convivem com a mentira. Por diversos motivos e por diversas vezes, o «eu» e os Outros mentem. O «eu» mente a si próprio e aos Outros, pois, frequentemente, o «eu» prefere mentir a fazer sofrer e, do mesmo modo, prefere que lhe mintam a sofrer com a descoberta da realidade cruel e sem amor.

Enquanto a narradora busca resposta às suas dúvidas existenciais, mente e recebe mentiras, pois tem noção de que apenas alguns estão preparados para a verdade. Apenas o «grego» e o livro que a narradora escreve comportam aquela que sente ser toda a verdade. No entanto, Swift mente para captar a atenção da narradora, enquanto ela lhe dirá «toda a verdade», isto é, todas as suas recordações e as perturbações da alma, no fundo a sua visão do seu pequeno mundo familiar. Ele mente estrategicamente e, assim, cria uma necessidade para que a narradora-menina possa contar a sua verdade libertadora, recordando os traumas do passado e os momentos felizes. A menina-narradora quer um futuro verdadeiro, sem sombras e sem mentiras, e a verdade só é plenamente assumida depois do seu acto catártico. O livro entabulou um novo ciclo doloroso, mas com resultados - a mudança da narradora e a possibilidade de recomeçar a viver sem a sombra do passado.

Assim como a narradora confiava ao grego todas as suas emoções verdadeiras sem pejo, assim a menina conta toda a verdade que conhece e da qual se lembra a Swift, que lhe mente propositadamente, não só para que ela continue a sua catarse, mas para que demore a partir.

Os amigos, os amantes e a família conhecem partes da verdade e só a eles servem as pequenas e inocentes mentiras. A mentira serve de capa à instabilidade emocional e, quando a narradora decide expor o seu mal-estar interior, emerge uma realidade há muito necessitada de ver a luz do dia.

Por exemplo, quando a narradora e protagonista recebe do amante telefonemas, demonstra total desinteresse por ele, mentindo-lhe, mas acabando por o reconhecer e ficar irritada por ele demonstrar compreensão relativamente a esse facto. Trata-se de

uma mentira provocatória que pretende mudar a relação que existe ou terminá-la, mas os resultados revelam-se infrutíferos. A verdade obtém os mesmos resultados da mentira - o amante mostra-se sempre submisso, contrariando a imagem tradicional veiculada, a do homem activo e dominador.

A tranquilidade espiritual mostra-se abalada pelo próprio facto de a narradora decidir não comungar, uma vez que vai à missa, pois não encontra justificações para o seu comportamento de mentira para com o amante.

Existe também o amigo Jorge, que representa o mentiroso compulsivo, mas que não tem consciência disso, vivendo, por conseguinte, num mundo de fantasia que o faz feliz. Deste modo, se a mentira está presente em diversos momentos e com diferentes propósitos, é sobretudo por ser uma voz alternativa, uma outra personalizada visão da realidade, tal como o universo da escrita.

Também nos três livros de poesia de Maria do Rosário Pedreira, a enunciação pertence a vozes alternativas de mulheres, como veremos mais adiante.

De uma forma geral, deparamo-nos com um sujeito poético feminino que recusa certos factos do passado, pois decide reviver uma certa «história» feita de pormenores agradáveis, omitindo os «intranquilos», ou seja, opta pela sua versão dos acontecimentos (CCL, 48-9).

Outras vezes, o sujeito poético afirma, inclusive, que a mentira vem dos Outros e recusa-a, mesmo quando os factos o contradizem.⁵⁷ Para o sujeito poético, o que os Outros dizem só pode ser mentira, apenas a sua «história» é verdadeira e, por isso, quer «queimar todas as mentiras» (CVC, 62).

⁵⁷ Cf. CVC, 47.

O sujeito poético pretende, essencialmente, justificar um comportamento: o da fidelidade eterna àquele amor que viveu, apesar das versões alheias pretenderem desmentir esse facto:

«Se alguém me perguntar, hei-de dizer que sim, que foi
verdade (...)
Se alguém me perguntar, nada desmentirei, nem negarei (...)»⁵⁸

De um modo geral, para o sujeito poético só o seu amor é verdadeiro e o seu fim dele é encarado como mentira.⁵⁹

Mesmo quando a pessoa amada conta sempre as mesmas histórias («Ouço-te contar / a mesma lenda com lábios sempre novos») e, mesmo sabendo que são mentiras, o sujeito poético, ao contrário da narradora do romance, aceita-as (CCL, 36).

Muitas vezes, o sujeito poético sabe que o amado mente («o teu olhar era já uma mentira») e, apesar do fim inevitável da relação, prefere viver na mentira (NND, 28-9).

Na ausência do amado, cria-se o vazio e a solidão e, necessariamente, a mentira instala-se na alma do sujeito para aliviar da cruel realidade e, em simultâneo, negá-la.⁶⁰

Desse modo, frequentemente, o sujeito poético quer que o Outro lhe minta («basta que me mintas») para poder ser feliz, pois, ao ignorar a realidade, não sofre (NND, 30-1).

Verifica-se, assim, que todo este universo da escrita se constrói na base de uma busca da verdade e de um apego à mentira.

⁵⁸ Cf. CVC, 64-5.

⁵⁹ Cf. NND, 13.

⁶⁰ Cf. CCL, 11.

2- O discurso narrativo na poesia

A narratividade tem sido apontada como uma característica da poesia contemporânea, em especial a partir das últimas décadas do séc. XX, que, aliás, assistiu à «dissolução dos géneros».

Nas três obras poéticas de Maria do Rosário Pedreira, deparamos com uma profusão de termos relacionados com o discurso narrativo, tais como «histórias», «lendas» e «contar». Estas ocorrências confirmam a vertente narrativa desta poesia intimista, que apresenta uma estrutura actancial simples em torno de um «eu» e de um «tu», de um sujeito⁶¹ e de um objecto de desejo.

Se, desde sempre, a mulher foi considerada, na literatura, como a figura exterior que desencadeia e fornece energia ao homem-poeta, ou seja, a Outra, em Maria do Rosário Pedreira há uma troca de posições, tornando-se o homem, o amor e o desejo por ele a «fonte energética da criação».⁶²

⁶¹ Em poesia, quando nos referimos ao sujeito de enunciação, socorremo-nos de algumas expressões sinónimas, nomeadamente «sujeito poético», «eu lírico» e «eu poético». Qualquer uma das designações representa um sujeito universal e assexuado. Ora, apesar de o sujeito em Maria do Rosário Pedreira ser predominantemente sexuado e feminino, não existe uma nomenclatura própria que contemple a diferença de um sujeito poético feminino. Optámos, por conseguinte, por fazer notar a existência de uma voz poética feminina ao longo de toda a obra poética, embora também assinalemos a opção de manter a terminologia dita universal.

⁶² Cf. VADÉ, Yves - «L'émergence du sujet lyrique à l'époque romantique», in *Figures du sujet lyrique*, direcção de Dominique Rabaté, Paris, PUF, 2001, 2ª ed., p. 17.

De facto, se a escrita das mulheres foi relegada para segundo plano durante séculos e foi considerada marginal e inferior, como diz Béatrice Didier «une sorte de para-littérature»⁶³, assim como o sentir e o pensar dos sujeitos femininos foram desvalorizados, ou, então, apresentados segundo as perspectivas de autores masculinos, como acontece nas cantigas de amigo medievais, em Maria do Rosário Pedreira há uma clara inversão de papéis.

Na poesia de Maria do Rosário Pedreira, o sujeito feminino luta pelo objecto do seu amor, o Outro, contrariando a tradição literária, narrativa e lírica, em que o sujeito é masculino. Este sujeito feminino apresenta-nos outras histórias, ou seja, outras perspectivas da relação sujeito / objecto.

2.1- As mais pequenas histórias

Se bem que os poemas de Maria do Rosário Pedreira revelem uma certa descontinuidade, não havendo ligação evidente entre as «histórias» que lhe são implícitas, a continuidade está presente na circularidade narcísica de um eu lírico e das relações com o(s) Outro(s), sejam amantes, amigos, familiares, presentes ou ausentes. Esta evidente circularidade apresenta vivências íntimas que têm sempre como pano de fundo relações reais e/ou fictícias, sonhadas e/ou recordadas. De facto, reescreve-se uma

⁶³ Cf. DIDIER, Béatrice – *L'écriture-femme*, op. cit., p. 14.

ou várias histórias, sob várias perspectivas, mas onde domina uma visão feminina.

Antonia Fonyi defende que um escritor reescreve sempre a mesma história, apenas o fim é variável: final feliz, infeliz ou ambivalente. Acrescenta que todos os textos de um autor se baseiam no mesmo esquema, na mesma série de constantes narrativas.⁶⁴

O mesmo ponto de vista é partilhado por Ulrich Broich, ao afirmar que muitos escritores modernistas e pós-modernistas assumem o carácter intertextual dos seus textos, citando Roland Barthes quando este diz que o texto é «une chambre d'échos», onde todos os textos anteriores se vêem reflectidos.⁶⁵

Nos esboços narrativos que apresenta, o sujeito lírico expõe-nos a sua intimidade, mostrando-nos gestos e hábitos, aparentemente triviais, que adquirem, por força da longa ausência do amado, especial significado e importância. Os momentos quotidianos no lar, em particular nos espaços de maior intimidade e partilha, como o quarto e a cozinha, são continuamente rememorados com particular intensidade e alguma ansiedade. Outras facetas são exploradas, nomeadamente o(s) momento(s) da espera, que correspondem a uma espécie de ritual quotidiano de tonalidade sentimentalista e fatalista porque o sujeito que espera sabe que o Outro virá e que também partirá, como nos é sugerido no poema «O gato lembra-se de ti nos intervalos» («Chegas sempre de noite.»; «Depois partes.» CCL, 36). A rotina diária insere-se nesta

⁶⁴ Cf. FONYI, Antonia - «Un écrivain raconte toujours la même histoire» in *Actes du Symposium de l'Association Internationale de Littérature Comparée – XIème Congrès International*, direcção de Jean Bessière, Paris, 1985, 1º vol., p. 89.

⁶⁵ BROICH, Ulrich - «Ways of marking intertextuality in *Actes du Symposium de l'Association Internationale de Littérature Comparée – XIème Congrès International*, direcção de Jean Bessière, Paris, 1985, 1º vol., p. 119.

aceitação da ausência e da espera. Aliás, o sujeito poético em Maria do Rosário Pedreira aceita o fado da ausência. Apesar da longa demora do Outro, a rotina é em função dele:

«(...) E tu não tardes, que eu fiz um bolo
de ervas com canela (...)» (CCL, 44)

A mulher apaixonada, que se entrega à sua rotina e não contesta o seu fado, tem, no fundo, medo do fim dessa tradição secular em que a amante, a esposa e/ou a mãe aguarda sempre pelo Outro permanentemente ausente, qual Penélope ao seu Ulisses.

No quotidiano e nos gestos mínimos desencantados do sujeito poético, é evidente a nostalgia por um passado de prazer e, sobretudo, pela presença do Outro.

O amor do passado é sempre glorificado pelo «eu» e, no presente, há uma noção de desarmonia, uma evidente oposição actancial entre o «eu» e o «tu», manifestando-se um evidente desencontro de emoções e de seres. As diversas pequenas narrativas poéticas apresentam-nos um sujeito que vive em função do Outro, como é observável na profusão de pronomes pessoais de 2ª pessoa utilizados. O sujeito poético sonha com o «tu», vive em função dessa alteridade e o momento do encontro acaba por ser de desencontro: «Olho-te e não me vês (...) vejo-te quando passas. Tu / não me vês (...) Mas não me vês» (NND, 21).

Apesar da entrega total e incondicional do sujeito poético, há consciência da desarmonia, da desarticulação entre os dois seres, a apontar para um amor unilateral. O sujeito poético sente que vive uma ilusão («Nada me pertenceu») e que nunca partilhou com o seu amado o mesmo sentimento: «Tu não me pertenceste (...) O meu coração, contudo, sempre / te pertenceu» (CVC, 63).

Nestas pequenas narrativas, o sujeito poético revela as suas emoções, o seu sofrimento amoroso em virtude do desencontro. Mesmo não querendo o fim da relação, demonstra que o Outro, que foi idealizado, não é aquele que está presente, pois não o valoriza e está pronto a abandoná-lo: «Não vês quem sou?»; «E tu já vais?» (NND, 19).

É frequente o sujeito poético criar, na sua mente, a imagem de um amor sublime, mas quando reencontra o Outro, após uma longa ausência, a realidade é desmistificada e toda uma ilusão se desvanece, pois o Outro não corresponde: «De um / encontro tão breve é sempre fácil esquecer o que / nunca se viu.» (NND, 20).

Surge-nos, por isso, com frequência, um sujeito poético condenado à solidão e ao sofrimento contínuo: «tantos meses de pedras e de espinhos». Ele busca o amor incondicional e o prazer que dele advém e, desta forma, norteia as suas acções. A dessintonia entre sujeito e objecto é evidente, porém o primeiro não deixa de amar, lutando contra a adversidade, contra o desinteresse do Outro, como demonstra e realça a conjunção coordenativa adversativa no seguinte exemplo: «Chamaste duas vezes. Ou três. E sempre tão / baixinho. Mas nenhuma foi pelo meu nome.» (NND, 28-9).

Apesar de se sentir um ser proscrito condenado a uma vivência solitária e de considerar a sua busca infrutífera e contra a corrente («Quantas pessoas caminham contra mim?»), o sujeito poético (manifestamente feminino, repetimos) não deixa de procurar o objecto do desejo naqueles que a cercam (NND, 25).

Estamos, por conseguinte, perante uma mulher que sente uma necessidade premente de inventar histórias para sobreviver, ou seja, contar as suas (des)venturas torna-se essencial para a própria constituição do sujeito poético. O obstáculo criado pela não reciprocidade de sentimentos torna-se o motor da acção ou do impulso lírico.

Trata-se de pequenas histórias verosímeis, mas que nada nos permite afirmar serem verdadeiras. Se a maior parte das «histórias» surgem na primeira pessoa, outras são apresentadas na terceira pessoa, como se houvesse necessidade de marcar um distanciamento, através do desdobrar numa outra subjectividade (como a menina do romance), ainda que com comportamentos em tudo semelhantes aos da enunciação poética em primeira pessoa.

Como o sujeito lírico vive e sofre no momento presente, a sua verdadeira existência reporta-se a momentos de amor e prazer vividos e/ou ficcionados no passado. Apenas a fantasia e as recordações dominam o momento presente e são elas que lhe dão sentido. Do passado são recorrentemente recuperados momentos especiais, que preenchem um presente de prostração e solidão, e que o sujeito lírico em vão tenta afastar, pois vive em função do Outro, ausente e sempre aguardado.

A importância do(s) Outro(s) na vida do sujeito poético é definida pela ausência, pela partida dele(s) e o passado anterior a esse momento fatídico é sinónimo de presença, de vida e de felicidade.⁶⁶

Face a um presente solitário, o sujeito poético escolhe sonhar, recordando momentos íntimos e, por vezes, sensuais da sua relação com o objecto do seu amor. Revive continuamente «essa primavera», recusando o presente. Esse amor «para sempre incompleto» ecoa dentro de si e não se cansa de o reviver, mesmo que precise que lho «contem» repetidamente: «Conta-me / como foi, mas evita os pequenos detalhes intranquilos.» (CCL, 48-9).

⁶⁶ Na sua análise de *O Canto do Vento nos Ciprestes*, apresentada em «O amor como incompletude», Ana Marques Gastão afirma que, mesmo sem o Outro e tendo sentido essa perda de forma dolorosa, o sujeito poético conserva em si a paixão, contudo o tempo «é sempre o da sua memória».

O sujeito lírico recorda pormenores triviais que sublima («De todos os momentos guardo este») e que espera que retornem (CCL, 56). Esse passado está intimamente conotado à felicidade plena e é através das recordações que o sujeito lírico tenta reter e/ou suspender o passado em que a relação a dois existia.

O prazer efêmero fica suspenso na memória do sujeito através dos diferentes sentidos (audição, tacto, visão), permitindo, assim, que os momentos sensuais íntimos e únicos prevaleçam intactos: «Na tua boca cantou subitamente uma voz» (CVC, 15).

Para além de serem recordados os bons momentos, são também desvalorizados os momentos de separação: «Hoje, porém, já não sei que palavras foram essas» (CVC, 29). O sujeito poético espera o retorno do ser amado, perdando-lhe o abandono e salientando a presença de um forte e contínuo desejo do Outro. A persistência das recordações permite a preservação e a fidelidade do sujeito poético a uma relação amorosa, pelo que não se cansa de repetir a si próprio: «repito a todo o instante nos / meus lábios cansados esse nome» (NND, 68).

Após a partida do amado e apesar de nenhuma recordação se comparar à sua presença em carne e osso, aquele amor mantém-se vivo: «vejo / que tudo o que dele recorde permanece». Embora, o sujeito poético afirme que a «nossa viagem chegou ao fim», continua a resistir, revivendo pequenas histórias / episódios da relação a dois (CVC, 61).

Mesmo perante a morte do amado, o passado está vivo dentro do sujeito lírico: «tenho / pavor de me esquecer da tua voz»; «continuo / a escrever o teu nome - como alguém que anota / uma coisa de que não quer esquecer-se» (CVC, 51).

Embora tendo consciência da impossibilidade da continuidade, o sujeito poético apenas deseja preservar um momento especial: «saio da cama pela fenda do lençol e / fecho-a sobre ti» (NND, 53). Deseja que o Outro continue para sempre a viver em si: «deixa que / a tua sombra seja a minha única paisagem» (NND, 26).

Qualquer tentativa de reatar o amor de outrora sai gorada e é apenas na fantasia que continua vivo, por isso o sujeito poético tenta preservar o máximo de recordações e controlar o momento do abandono: «então, sim, parte» (CCL, 43).

Por momentos, a consciência amarga da ilusão da posse na relação amorosa surge, apesar da tentativa de a contrariar. De facto, a lucidez pesada da vacuidade e do logro emerge: «Nada me pertenceu»; «a cama onde só o teu corpo era bem-vindo / nunca chegou a ser inteiramente minha»; «Tu não me pertenceste» (CVC, 63).

Se bem que decepcionado e consciente da impossibilidade, é o desejo que domina e é em função do Outro que o sujeito poético perspectiva o seu futuro. Deste modo, qualquer intenção de impedir a rememoração falha redondamente. A indiferença do sujeito poético face à passagem do tempo observa-se na flagrante continuidade das recordações e sua permanência: «tudo o que dele recordo permanece» (CVC, 61).

Se as experiências íntimas da vida amorosa do sujeito poético são constantemente recuperadas do passado, a transitoriedade do amor é também frequentemente assumida pelo sujeito poético, umas vezes de forma plena e consciente, noutras, na maior parte das vezes, a melancolia e desalento dominam-no.

Assim, por vezes, o sujeito poético constata, de forma quase indolor, o fim do amor, pois anteriores experiências longínquas haviam-no preparado para o inevitável: «Há uma melancolia embaciada de outro outono» (CCL, 67). Demonstra consciência de

que tudo tem um princípio e um fim, apesar de assumir que ninguém está emocionalmente preparado e que, quando o fim da viagem a dois se dá, apesar da entrega incondicional, a separação acaba por acontecer e cada um segue caminhos diferentes, a mulher fica só e ele parte.

O sujeito poético, quando reconhece a transitoriedade do amor, manifesta a sua resignação à passagem solitária do tempo, mostrando que aceita o destino, fazendo um luto sereno e aguardando o futuro. A morte do amor é uma «notícia escura» que provoca «dor» e «lágrimas», mas o sujeito poético aceita resignadamente o destino dos dois amantes: «ambos descobríamos que o / destino nunca se engana no nosso nome.» (NND, 34-5).

Mais do que resignação, há naturalidade na aceitação da morte do amor, como demonstram as seguintes expressões eufemísticas relativas à figura da morte: «sono vago»; «lagoa quente»; «a sua voz de um veludo / macio»; «breve esvoaçar de um lenço / a despedir-se»; «o brilho de uma estrela / a desmaiar no céu»; «o eco do teu nome / a adormecer-lhe, cândido nas veias». Embora seja uma partida súbita e indesejada «de quem / parte sem querer», é um momento tranquilo (NND, 72).

Se a aceitação é, maioritariamente, passiva, o sujeito lírico aguarda sempre algo: «Estavam ali sentados para ver se acontecia alguma coisa»; «No verão / alguém viria forçosamente buscá-los» (CCL, 24).

Mesmo havendo consciência da impossibilidade de dar continuidade ao momento feliz do passado, não há, por parte do sujeito poético, vontade de apagar a existência daquele que amou, mesmo que seja sob a forma de um negativo, de uma sombra: «deixa que / a tua sombra seja a minha única paisagem» (NND, 26).

O sujeito poético continua a lutar pela pessoa amada, porquanto tem noção de que é tarde e de que não conseguirá retê-la, como demonstra o seguinte exemplo:

«(...) Mas então era tarde de
mais: devia ter-te seguido aonde ias,
sem perguntas, na primeira manhã.» (NND, 73)

A passagem do tempo é encarada de forma cíclica e natural, havendo uma sucessão pré-anunciada de momentos. De forma inexorável, a cada época sucede outra, assim como a ausência sucede à presença do amado. Claramente, a referência aos ciclos de vida nas pequenas narrativas evidencia uma vontade de sublinhar uma cadência, uma sequência natural, enfim, uma continuidade na passagem do tempo. O sujeito poético encara o amor como um acontecimento cíclico que surge, cresce e amadurece para ser usufruído.

Se a história do amor é efémera e acaba, a fantasia do amor perdura e dá lugar à ficção amorosa, que recria ciclicamente o amor do passado.

A relação amorosa é sentida como uma viagem a dois, uma experiência de comunhão e de aprendizagem, cujos ensinamentos perduram para o resto da vida, direccionando o sujeito para o caminho do amor. De facto, na experiência amorosa radica uma certa nostalgia que é uma fonte de recordações, necessária à sobrevivência emocional do sujeito.

Enquanto, «noite após noite», o sujeito poético espera pelo retorno do amado, as estações passam. O «eu» continua a esperar, volte ou não o amado, mas nas suas memórias o momento que recorda mantém-se inalterável (CCL, 46-7).

Muitas vezes, o «eu» tem noção da mudança, do fim daquela história de amor, mas acredita «na promessa de gomos novos e doces, os mais doces» e decide encarar a vida como uma «viagem sem olhar para trás», numa espera por um futuro melhor (CCL, 33).

Quando sente aproximar-se esse momento «frio», o fim da relação, a chama do «verão», decide esperar pela chegada do seguinte (NND, 12).

Verifica-se, por conseguinte, que o sujeito poético que preside à obra de Maria do Rosário Pedreira é um sujeito de narração que perpetua o amor, revelando, ao mesmo tempo, o desejo feminino. Celebra-o de forma a impedir que ele caia no esquecimento ou que seja silenciado. Esta versão feminina da relação amorosa é atenta a pormenores, quase triviais, da intimidade quotidiana a dois e da entrega incondicional e total ao amor como, aparentemente, só as mulheres fazem: «As / raparigas amam tanto»; «As raparigas amam / de mais» (NND, 50-1).

Depois de ter sido durante tanto tempo mulher-objecto, existe aqui uma necessidade de exteriorizar as suas vivências amorosas esquecidas e silenciadas. Daí também a recusa veemente de outras versões: «direi que foi assim, e não de / outra maneira, como / alguns parecem supor»; «nada desmentirei, nem negarei»; «E contarei por fim, se alguém quiser saber» (CVC, 64-5).

Este sujeito poético apresenta-nos os conhecimentos na arte de amar adquiridos ao longo dos séculos pela mulher, mantidos íntimos e secretos, assim como desconsiderados pelo Outro (masculino). Claramente, este sujeito feminino revela um mundo privado das mulheres, uma outra visão do mundo.

Neste mundo íntimo e privado, pequenas e simples histórias, mas secretas, resistem à usura do tempo e à deturpação dos Outros e é chegado o momento de apresentar o amor vivido no feminino dentro de um ambiente quotidiano e familiar, onde as raparigas bordam «no linho dos enxovais letras secretas». Com efeito, as pequenas histórias de amor são comparadas a bordados com «letras secretas», pois revelam entrega total a uma actividade de prazer em prol do Outro, mas cujo sucesso depende do sigilo dos intervenientes directamente envolvidos:

«(...) Mas é bonito vê-las beijar a boca
ao espelho no quarto das traseiras;
e também a outra boca no retrato
que a seguir escondem amordaçado
na algibeira, não lhes cobice alguém
o que não tem. As raparigas amam

de mais. Deixam-se ficar sem dizer
nada uma noite inteira, bordando
no linho dos enxovais letras secretas
ao calor do fogão (...)» (NND, 50-1).

O sujeito poético reserva-se frequentemente do olhar condenatório dos que o rodeiam e que desconhecem as suas vivências íntimas: «Estou divorciada dos / outros»; «tenho sonhos que não conto a ninguém» (CCL, 54).

Recusa-se também a desvendar o nome daquele que ama, mantendo intacto, secreto e íntimo esse amor, que faz parte de um mundo pessoal e intransmissível. Entretanto, ao amado compete também conservar o segredo comum: «Nunca lhes digas o meu nome, não lhes contes que existo. / Guarda-me agora em ti como um outro segredo» (CCL, 41).

Note-se, entretanto, que apesar de serem histórias secretas individualizadas, por vezes, surgem explicitamente associadas a um sujeito colectivo: «E nós ficamos, eternamente, sem vergonha, à espera que regressem» (CCL, 11).

É conhecido como na literatura europeia, as «cantigas de amigo» galaico-portuguesas representam vivências de solidão feminina e de espera. O trovador é, todavia, um homem que fala em nome de um sujeito feminino, dos seus sentimentos e, sobretudo, do seu sofrimento com a ausência do amado.

Da mesma forma, nas «pequenas» histórias de mulher presentes em Maria do Rosário Pedreira, aquelas demonstram que esperam e aceitam naturalmente uma tradição intemporal de dependência e passividade promovida pela cultura falocêntrica. O sujeito feminino vive exclusivamente para o amado, apesar dele estar ausente e, por conseguinte, espera pacientemente o seu retorno «como se nada tivesse interrompido / a magia do instante», pois «os anos não contam para quem assim ama» (CVC, 67).

Mas se é um sujeito que espera é porque é também, e fundamentalmente, um sujeito de desejo, sempre insatisfeito, como acontece a D. Juan, tradicionalmente associado ao mundo masculino.

A propósito da categoria binária homem / mulher apresentada como definição de vivências opostas, Françoise Héritier afirma, com efeito, que a valorização implícita negativa ou positiva funciona negativamente apenas para o sexo feminino. O homem é conotado como ser dinâmico e actuante, a mulher é sempre passiva e expectante.⁶⁷

Ora, em Maria do Rosário Pedreira, se o sujeito poético é marcadamente feminino, ele revela-se também insatisfeito, buscando um amor que está sempre ausente

⁶⁷ Cf. HÉRITIER, Françoise – *Masculino feminino: o pensamento da diferença*, tradução de Cristina Furtado Coelho, Coleção Epistemologia e sociedade, Lisboa, Instituto Piaget, 1998, p. 277.

(«Porque era apenas atrás de ti / que eu corria o mundo.») e que não encontra, condenado a viver de recordações: «De que serviu ir correr mundo (...)?» (NND, 59). A dispersão nas relações - «Troquei suspiros e beijos / com muitas outras bocas» - acontece, mas em nome de um amor único: «Amei-te como na vida se ama uma só vez» (CVC, 66). O «eu» procura aquele que idealizou e que continua a desejar. Como o Outro é único, em todos aqueles com quem se cruza procura-o, mas não o encontra: «Não há nenhum nome depois. Depois de ti / destinaram-me apenas corpos que não amei» (NND, 74). Apesar de, ou exactamente porque é inalcançável, esse amor ausente norteia sempre o comportamento amoroso do sujeito poético.

Parece-nos, pois, estarmos perante uma certa reescrita, no feminino, do mito de D. Juan, na medida em que o sujeito poético se entrega à errância do desejo e este é o motor, o impulso vital de toda uma existência.

2.2- A grande História

a) Episódios bíblicos

Para além da vertente das «pequenas histórias», marcadas por rotinas do quotidiano, o imaginário de Maria do Rosário Pedreira comporta a dimensão cósmica e sagrada da História. Ao coexistirem duas dimensões acabam por se afectar mutuamente. Quer isto dizer que as mais pequenas histórias (de amor) ganham um lastro sagrado e o

Mito da Criação ou, mais precisamente, a Grande Narrativa que é a Bíblia, ou a História da Salvação, tornam-se mais próximos da vida trivial.

Os episódios de inspiração religiosa, que surgem evocados nesta poesia, incutem uma intemporalidade aos ensinamentos que lhes estão subjacentes.

Note-se, com efeito, como o amor também está presente no poema «A criação do mundo», remetendo-nos para a gênese do Mundo, na versão bíblica. Narra-se a história de como Deus cria um mundo quase perfeito por etapas bem definidas:

«Olhou as mãos em concha e viu arredondar-se
um sonho dentro delas - um mundo
que ninguém podia adivinhar, pois dele
fariam parte os magos e os profetas.

Abriu-as devagar e deixou cair as trevas como sementes,
para que então servissem unicamente de sombras
e prolongassem a memória das coisas por vir. Foi assim
que inventou a luz e separou um dia do seguinte.

Depois afastou o céu daquilo que viria a ser o mar,
como quem divide um lenço azul em dois e limpa
as lágrimas apenas a metade. No meio, deixou que
crescesse tudo quanto do chão quisesse escapar-se
para traçar a primeira geografia dos caminhos. E assim

descobriu a cor e encheu a sua paleta de animais
que rasgariam os céus, cruzariam os oceanos e
revolveriam as entranhas da terra na estação
das chuvas. Por fim, semeou pequenas clareiras

nas florestas, pedras nas vertentes das cordilheiras,
cristais de neve no contorno dos lagos, estrelas cadentes
na vizinhança do desespero e rios serpenteantes
entre as searas louras, mordidas por um sol que lhe caiu
quase sem querer dos dedos, mas lhe aproveitou o calor.

E, apesar da alegria que experimentou, sentiu que o seu
mundo era tão frágil que, se desviasse os olhos, tudo acabaria
por regressar ao pó, às trevas e ao verbo. Só por isso criou alguém
que também o visse e lhe dissesse todos os dias como era belo. (CVC, 9-10)

O Homem surge, por último, como o ser que reconhecerá a beleza dessa criação que o antecede, valorizando-a e enriquecendo-a e compete ao Homem preservar esse belo equilíbrio. Da sua acção depende o seu próprio rumo e o dos outros seres, ou seja, cabe-lhe fazer perdurar a beleza criada por Deus: o paraíso terreno, de que o amor é a chave e o Homem o seu zelador.

A dimensão sagrada, religiosa recobre também o tema da espera que é tão constante na obra da autora, como já analisámos. Veja-se, a propósito, o poema «Anunciação», cujo título remete para a Anunciação do Anjo a Maria, tornando-a o receptáculo da Boa Nova incarnada:

«Desceu a encosta, carregando o seu fardo de palavras.

Virá o homem, disse. (...)

Depois calou-se e desapareceu. (...)

Os velhos ficaram

[indiferentes

àquela profecia. Mas as mulheres trancaram-se em casa à espera
desse homem e abstiveram-se por muitos dias dos maridos.

[Uma

delas sonhou que haveria de lavar-lhe os pés quando chegasse.» (CCL, 12)

Recorrendo ao futuro profético («Virá o homem, disse») anuncia-se o esperado (Cristo), aquele que amará verdadeiramente e que nunca abandonará aqueles que ama. As mulheres são apresentadas como aquelas que estão atentas aos sinais dos tempos, ansiosas pela mudança, pela chegada do verdadeiro amor, como a conjunção coordenativa adversativa salienta («Mas»).

Elas purificam-se para receber o desejado, Jesus, e S. João Baptista anuncia a profecia, a história por que todos ansiavam. As mulheres, de forma natural, preparam-se, pois há muito que esperam por uma nova história, a do verdadeiro amor.

As mulheres esperam Cristo, cujo amor intemporal e espiritual as libertará do sofrimento. Aqui, a espera já não é fonte de sofrimento, mas esperança. De facto, estas mulheres representam a serenidade e esperança num novo mundo e num amor eterno, mais espiritual.

A experiência da ausência na vida da mulher permite-lhe aprender uma lição: a de saber reconhecer o verdadeiro amor e de saber esperá-lo condignamente. Nesta versão de um episódio bíblico, perpassa uma visão do mundo centralizada no papel da mulher, primeiramente expectante, depois actuante, pois está nas mãos da mulher o cumprimento de uma profecia: o nascimento do novo Homem.

Outra personagem bíblica, Pedro, o pescador, que difundiu os valores cristãos e edificou uma nova igreja, surge-nos através do contar das sereias no poema «Pedro» (CCL, 13). É através do canto das sereias («contavam as sereias») – a perspectiva dos elementos femininos marinhos - que ele nos é apresentado como um eleito. Estas vozes femininas surgem como uma voz alternativa aos Evangelhos (vozes masculinas tradicionalmente difundidas e tidas como as únicas versões fidedignas) e apresentam-nos um Pedro que parte em busca do seu novo caminho e é a sua nova função que o obriga a abandonar aqueles que ama. Este destino solitário de Pedro é justificado em função de um objectivo, um privilégio inigualável. O canto das sereias justifica o abandono a que Pedro votou aqueles que amava, como se a função para que foi escolhido não pudesse ser atribuída a outro.

Também no poema «A última ceia» é-nos apresentada outra versão de uma história bíblica sempre narrada por homens. Neste poema, o sujeito poético conta os pormenores, os gestos mínimos, as palavras mínimas, as pequenas coisas: o partir e partilhar do pão surge como a acção primordial de toda a vida humana. As palavras são o alimento, como o pão que se partilha, são algo essencial à vida, mas o silêncio instala-se, as palavras ficam por dizer e o pão fica por comer. A separação sucede e a espera de um futuro profetizado inicia-se. A rotina ancestral é apresentada de forma natural e não se questiona o destino dos homens - a espera profética é entendida e aceite:

«Trouxe as palavras e colocou-as sobre a mesa.
Trouxe-as dentro das mãos fechadas (alguns disseram
que apenas escondia as feridas do silêncio).

Pousou-as na mesa e começou a abri-las devagar,
tão devagar como passa o tempo quando o tempo
não passa. E depois distribui-as pelos outros,
multiplicou-se em dedos, em palavras (alguém disse
que chegariam a todos, ultrapassariam os séculos e
teriam a duração do tempo quando o tempo perdura).

Ceou com todos pão que não levedara e o vinho áspero
das videiras magras do monte que os ventos dizimavam.
Quando se ergueu, havia ainda palavras sobre a mesa,
coisas por dizer no resto do pão que alguém deixara,
feridas fundas nas mãos que fechou em silêncio e devagar.

Perto dali uma figueira florescia. À espera» (CCL, 14)

A simplicidade dos gestos quotidianos é engrandecida pelo valor simbólico que estes gestos adquiriram - a da partilha humana de tradição bíblica e onde radica um sentido absoluto para a vida.

A escrita de Maria do Rosário Pedreira faz, assim, interseccionar discursos poéticos e narrativos e também faz coexistir as pequenas e grandes histórias, fazendo

com que umas e outras se influenciem mutuamente. Neste caso em concreto, as referências a episódios bíblicos conferem ao imaginário da autora uma dimensão religiosa, no sentido etimológico do termo, isto é, religam o plano do trivial ao plano do transcendente e vice-versa.

III- O lirismo amoroso de Maria do Rosário Pedreira

1- O mundo privado dos afectos

O homem e a mulher pós-modernos, desiludidos pela violência e pelos excessos da sociedade marcada pelos avanços tecnológicos, mas também pela concorrência desenfreada, tendem a refugiar-se no seu espaço íntimo, circunscrito a um quotidiano prosaico centrado na casa e na família.

No seu estudo sobre o intimismo, Daniel Madelénat sublinhou que o homem contemporâneo constrói um microcosmos privado para fazer face ao macrocosmos que o rodeia, onde se afrontam ambições e uma ordem que se impõe aos interesses particulares. Longe do sublime ou da excepção, no seu reino de pequenos nada, cultiva o comum e o banal, tendo como ambição ser feliz. Por isso mesmo, se pode dizer que o hiper individualismo e o narcisismo são as atitudes que melhor caracterizam o «air du temps» actual.

No mesmo ensaio, Madelénat defende que o retorno ao sujeito traduz a procura da proximidade e da empatia, em vez da intelectualização fria. As histórias de vidas e peripécias substituem a abstracção, contribuindo para a revitalização do quotidiano e para o estudo dos fenómenos anteriormente desprezados. Conclui, depois, que há uma emergência do sujeito vulgar, que todas as energias se centram no «eu». A individualidade torna-se um objectivo em si mesma: cada um deve conhecer-se e satisfazer os seus desejos. Surge-nos um indivíduo que se refugia na sua concha narcísica e, em consequência, há um espectro «rétro» de biografias, romances históricos, memórias reeditadas, que exploram essa nostalgia:

«Les énergies désinvesties, affranchies des tâches religieuses ou politiques, se concentrent sur le *self*, en un processus où interagissent culture, technique et économie.»⁶⁸

As recordações, as relíquias e os testemunhos tornam-se num reservatório importante porque é o «eu» que seduz. O hiper intimismo evidencia-se no excesso de sensibilidade, de emoção, de individualidade, na liberdade absoluta, na singularidade afectiva. O homem procura o seu território, uma identidade, um acordo com o mundo.⁶⁹

Maria do Rosário Pedreira surge com imagens de sujeitos femininos que expõem vivências íntimas das relações que estabelecem quer com os Outros, quer com o espaço e com os objectos que os rodeiam, na sua busca de um lugar individualizado na sociedade e no cosmos.

⁶⁸ MADELÉNAT, Daniel – *L'intimisme*, op. cit., p.63.

⁶⁹ *Ibid.*, pp. 11-73.

1.1- A casa e os objectos

No seu estudo fenomenológico sobre a imagem, Gaston Bachelard demonstra, não apenas que ela tem um dinamismo próprio, como é na novidade das imagens poéticas que radica a própria linguagem. A imagem poética escapa à procura da causalidade e associa-se à emergência da linguagem e, desse modo, um simples verso pode ter uma grande influência na alma de uma língua, ao acordar nestas imagens ou potencialidades adormecidas. É por isso mesmo que este filósofo-poeta se tornou um dos grandes defensores da poesia moderna e contemporânea como sendo aquela que impregnou de liberdade o corpo da linguagem.

Por sua vez, no ensaio sobre a poética do espaço, Gaston Bachelard sustenta que o espaço apresentado pela imaginação não pode ser indiferente e aleatório, pois é um espaço vivido. A topografia da casa torna-se a topografia do ser íntimo e a dialéctica do dentro e do fora repercute-se numa dialéctica do aberto e do fechado. Daí que a casa não seja apenas um edifício, uma morada, mas o nosso primeiro universo.

A casa permite-nos evocar as lembranças imemoriais, não está limitada apenas ao presente do quotidiano, mas guarda também os tesouros do passado. Ao evocarmos as lembranças, adicionamos valores e não somos exactos como os historiadores, somos um pouco poetas e a nossa emoção transforma as imagens guardadas. A casa abriga a

fantasia, protege o sonhador e permite-nos sonhar em paz. A casa é o primeiro mundo do ser humano e protege-o do exterior.

Quando se sonha com a casa natal, revive-se o calor do paraíso material e maternal. As nossas lembranças têm refúgios e, nos nossos sonhos, é a eles que retornamos durante toda a vida. A casa primeira e oniricamente definitiva fica sempre na penumbra e repousa no passado. A casa natal está fisicamente inscrita em nós e é mais do que um espaço logístico, é um espaço de sonhos. Existe, em cada um de nós, uma casa onírica, uma casa de lembranças e sonhos, perdida na sombra de um passado. A casa é, assim, um corpo de imagens que dão ao homem e à mulher razões ou ilusões de estabilidade. A casa é um ninho de valor excepcional e, como toda a imagem de repouso, de tranquilidade, fica facilmente associada a uma imagem de simplicidade.⁷⁰

O título do livro *A casa e o cheiro dos livros* indicia, desde logo, a casa como local importante para o «eu». É o local de refúgio, de retorno a um passado confortável, acolhedor. A casa e os seus objectos íntimos são pacificadores para o sujeito lírico, pois, através dos seus objectos, o passado é vivido no presente, transmitindo o equilíbrio desejado.

A casa é, na verdade, um espaço preponderante na poesia de Maria do Rosário Pedreira e surge carregada de memórias. Trata-se de um local secreto, íntimo, onde - como escreveu Isabel Allegro de Magalhães - o «presente decorre e onde sobretudo o passado permanece, vivo nas coisas que dele falam, que o evocam». Para esta ensaísta, a casa é «sempre *pivot* do universo, sítio fixo de onde as mulheres constantemente

⁷⁰ Cf. BACHELARD, Gaston – *La poétique de l'espace*, Paris, Quadrige / PUF, 1984, 12^{ème} édition. pp. 4-34.

partem para viagens no tempo», de modo que os objectos da casa são «ponto de partida para evocações geradoras de novos planos narrativos».⁷¹

Roland Barthes afirma que todo o objecto é metonímico: quando presente gera alegria, quando ausente provoca angústia, funcionando assim como «*fétiches*».⁷²

Por seu turno, como sublinha Gaston Bachelard, os afectos estão ligados a objectos, a espaços, a tempos e a pessoas. O passado surge como chave do presente, de modo que traumas e questões não resolvidas costumam limitar o progredir dos indivíduos e, para viver em paz, o sujeito precisa de compreender as emoções vividas no passado, arriscando-se a que essas emoções mal resolvidas se tornem em obstáculos que, ciclicamente, emergem como acontece com a casa natal: «Mais au-delà des souvenirs, la maison natale est physiquement inscrite en nous.»⁷³

Nos livros de poesia, assim como no romance da autora em estudo, os mesmos espaços e objectos apresentam valor e recorrência semelhantes. Representam o passado que se recorda e que se revive a todo o momento e, ao mesmo tempo, são também o presente que se prolonga ou se deseja prolongar *ad eternum*. A casa é o apoio quotidiano e tem também um efeito retroactivo de segurança, mesmo quando está longe. Este espaço e estes objectos sentimentalmente próximos transmitem segurança e equilíbrio, mesmo quando são precários, pois a esperança é continuamente renovada.

⁷¹ MAGALHÃES, Isabel Allegro de – *O sexo dos textos*, Lisboa, Caminho, 1995, pp. 36-37.

⁷² BARTHES, Roland – *Fragments de um discurso amoroso*, tradução de Isabel Pascoal, Colecção Signos, Lisboa, Edições 70, 1995, p. 203.

⁷³ Cf. BACHELARD, Gaston – *La poétique de l'espace*, *op. cit.*, pp. 4-34.

Torna-se, por conseguinte, fundamental analisar o tipo de relação que um determinado sujeito estabelece com o(s) espaço(s) onde se desenvolveram as suas experiências de vida e as suas relações intersubjectivas mais marcantes.

O imaginário ficcional e poético de Maria do Rosário Pedreira privilegia, como já vimos, os espaços interiores, familiares. No percurso existencial e emocional do «eu», a casa e os seus objectos adquirem diferentes facetas. Deste modo, subdividimos esta análise em mais do que um momento, como se se tratasse de diferentes, embora concorrentes prismas de visão do mesmo objecto. Deparamos com diferentes *flashes* desse espaço matricial.

O espaço e os objectos do quotidiano transmitem a segurança e a estabilidade necessárias ao «sujeito», que neles encontra as referências do passado, susceptíveis de delinear um caminho, mesmo se improvável.⁷⁴ Os comportamentos rotineiros do «sujeito» prendem-se, assim, a uma memória. O funcionamento do espaço «casa» reflecte e simultaneamente potencia o funcionamento do «sujeito», da sua intimidade e das relações que estabelece com os Outros.

Na casa, os espaços adquirem diferentes graus de importância e, de um modo geral, o sujeito poético elege como local do prazer e de intimidade o quarto, onde a cama é o centro de toda a envolvência amorosa. As janelas fechadas impedem a luz do sol e a eminência da partida, mas também protegem da exposição aos Outros, preservando a intimidade e tentando reter para sempre o amado:

⁷⁴ Pedro Mexia, no artigo «Sem ti» in *Diário de Notícias*, 20/Abril/2002 e a propósito de CCL, afirma que a casa é um espaço que simboliza o «passado feliz» e o «futuro crescentemente improvável».

«(...) Parte apenas

quando a manhã se ferir nos espelhos do quarto
em estilhaços de luz; e um feixe de poeiras
rasgar as janelas como uma ave desabrida.(...)» (CCL, 43)

No quarto e na cama, os amantes encontram-se e vivem do prazer do contacto dos corpos, que os fazem acordar como em comunhão cósmica («e depois, de manhã, acordávamos sempre junto ao sol»). Existe, contudo, o cuidado de preservar esse espaço que se pretende único e secreto e aos Outros nada deve ser dado a conhecer para não se perder irremediavelmente:

«(...) Nunca lhes digas o meu nome, não lhes contes que existo.
Guarda-me agora em ti como um outro segredo (...)» (CCL, 41)

Se, por um lado, representa o espaço privilegiado da relação amorosa, a casa, no imaginário de Maria do Rosário Pedreira, é, muitas vezes, o lugar da solidão. O sujeito poético continua esperando, apesar de se deitar «gelada sobre a cama» e saber que «ninguém virá bater» à porta para entrar. Por isso, todos os objectos na casa evidenciam o abandono («sobre as quais deixo crescer o pó»). Importa, porém, notar que se os objectos evidenciam abandono e espera, eles são também o sinal, a prova:

«(...) Mas eu, sem ti, deito-me gelada sobre a cama
e digo palavras que queimam a boca por dentro - amor,

saudade, o teu nome e os nomes das coisas que tocaste
(e sobre as quais deixo crescer o pó, para que os dias
não se decalquem sempre de outros dias). Fecho os olhos

depois sobre a almofada e vejo o rosto branco da casa
desenhar-se à medida da tua ausência: as janelas abrem-se
para a solidão dos becos e há um farrapo de luz sob a porta
a que ninguém virá bater. (...)» (CVC, 22)⁷⁵

Os objectos são também testemunhas da solidão e da passagem do tempo:

« (...) a solidão ficou nas coisas todas – no prato
que ia por vício para a mesa mas voltava vazio;
nas roupas escuras; nas sardinheiras secas; na dor
embrutecida do cão cego a ganir toda a noite à porta
do teu quarto; na casa fria; no livro aberto
ao meio do tapete (...)» (CVC, 52)⁷⁶

Ao regressar ao passado e à casa onde amou, mais do que a solidão e o vazio, o sujeito poético experimenta a crueldade do fim do amor e procura, num tempo e num espaço mortos, a razão de viver que não encontra («Esconderam os retratos dentro dos livros. E os livros / nas gavetas»). Há uma dura constatação da realidade, duma existência sonhada que é condenada à solidão («Volto à casa e demoro-me nos quartos frios do silêncio»). O regresso à casa e ao passado, na tentativa de recuperar e recomeçar o amor, revela-se infrutífero e solitário. O espaço e o momento presentes estão fortemente ligados a um campo semântico negativo: «frios», «silêncio», «fustiga», «sombras inquietas que / contra mim se amotinam», «vazio» e «abandono» (CCL, 72).

⁷⁵ Os sublinhados são nossos.

⁷⁶ Os sublinhados são nossos.

É a ausência do amado que traz a morte da casa («não há / laje sem corpo nem cinza que não tenha / ardido. E a casa está hoje mais fria do que nunca») e inevitavelmente a morte do amor (NND, 70).

A solidão transforma o sentido da casa ou dos sentidos vividos na casa. A casa, que dantes acolhera o amor, já não é a mesma e a cama é, hoje, um local de martírio, um espaço sem alma. Depois da partida do amado, casa e objectos transformaram-se («os lençóis da cama são como limos frios / que se agarram à pele») e na casa domina a solidão (CVC, 53).

Para se proteger do defraude do futuro, o sujeito poético procura viver o presente. «Hoje», na iminência do fim da relação, na intimidade do quarto, na cama, o sujeito poético revive intensamente o seu amor e recusa o seu fim e a solidão diária. O reforço dessa vontade está presente na reiteração do momento, do «hoje». No dia de «amanhã», não quer saber da realidade, prefere continuar a viver as histórias imaginárias, o amor imaginário. O advérbio de negação reforça esse desejo: «Eu não me / importo»; «não digas nada, não me beijes»; «eu não quero ser / apenas um nome deitado entre outros nomes.» (NND, 32).

Na esperança do regresso do amado, o sujeito poético mantém uma rotina inalterável, pois está sempre pronto para o amor e isso revela-se nas pequenas coisas, nos objectos, mas também no fiel companheiro, o cão. A conjugação no futuro do verbo encontrar revela essa certeza no regresso e assegura a rotina serena:

«(...) encontrarás a sopa a fumer
na mesa, e a camisa engomada no cabide, e os
lençóis da cama imaculados, e um corpo pronto
para qualquer aventura – e ainda o cão deitado
à porta, à tua espera, como na véspera de partires

Porque os anos não contam para quem assim ama.» (CVC, 67)⁷⁷

Os hábitos quotidianos são naturalmente retomados como se o tempo tivesse parado e essa suspensão temporal da rotina incute esperança ao sujeito poético que apela veementemente para o regresso do amante: «Vem e não temas (...) Volta, o teu quarto está como o deixaste» (NND, 54-5).

Para o sujeito poético, a casa é quase sempre o refúgio, o ninho, a segurança («Construíram casas de pedra e lama, pequenos refúgios»). Apesar de reconhecer que é um espaço provisório sempre em mudança, o sujeito poético assume a necessidade do seu canto protector (CCL, 21).

Contudo, a casa não é sempre sinal de protecção, de refúgio, de tranquilidade e de bem-estar. Na realidade, a casa é, várias vezes, associada a momentos disfóricos, como é a imagem da morte. As histórias de amor ficam suspensas, pairando como uma sombra para aquele que ficou («era sobre o meu que a noite eternamente se abatia»). Para o sujeito poético, o desaparecimento do amante impregna-se por todos os recantos da casa, paralisando o tempo. A ideia de morte é, inclusive, transferida para o livro aberto [«jazia»]:

«(...) sobre um banco do alpendre, jazia um
livro aberto na mesma página fazia quase um dia. (...)» (CVC, 49)

⁷⁷ O sublinhado é nosso.

Note-se como o final abrupto da relação surge aqui figurado através de um livro abandonado, de uma leitura interrompida. Mas, para o sujeito poético, aquela história deve ser continuada e, por isso mesmo, a porta da casa não pode ainda ser fechada: «e a porta ficara / aberta desde então» (CVC, 49).

De facto, apesar do fim pressentido e esperado, desse canto protector há sempre recordações («Depois de tudo, fica a lembrança») de pormenores, de objectos, de mobília, dos quartos da casa, de roupas, de cheiros que permanecem e que nunca partem, como podemos observar pela preponderância de vocábulos ligados à intimidade e a espaços e objectos partilhados («quartos», «janelas», «camas», «armário», «espelho», «nossas roupas», «cómoda», «alegrias», «infância», «casa», «cobertor», «abraço»). A casa acolhe maternalmente e, nela, reencontra-se a estabilidade perdida, como se de um retorno ao útero materno se tratasse.

O sujeito poético recorda e revisita constantemente a casa e seus objectos, o espaço central da sua existência no passado, apesar deste espaço pertencer quase sempre a um tempo irrecuperável e de ser um tesouro para sempre perdido.⁷⁸

A casa onde se regressa é que já não é a mesma, ou seja, o sujeito poético tem consciência da mudança, da passagem do tempo, através desse confrontar com um espaço que, de familiar, se tornou estranho:

«Volto à casa e demoro-me nos quartos frios do silêncio.
Esconderam os retratos dentro dos livros. E os livros
nas gavetas. E fizeram as camas para sempre de lavado. (...)» (CCL, 72)

⁷⁸ Cf. CCL, 7-8. Note-se que o mesmo se verifica em AHDM, quando a narradora retorna mentalmente à casa de férias da infância e ao tempo feliz da infância, tendo noção da impossibilidade da concretização material.

Até ao nível dos objectos há mudança («São novos os retratos / sobre o tampo da mesa», CCL, 70), o que acabará por se repercutir na relação do sujeito poético com o espaço envolvente.⁷⁹

É, entretanto, por demais evidente que predominam objectos triviais e, sobretudo, livros, que são, em si mesmos, testemunho de (outras) histórias, ou das mesmas como num efeito de *mise en abyme*. As memórias são histórias sempre reescritas, como se todos aqueles momentos fossem continuamente histórias de um livro que para sempre permanecem:

«(...) lá dentro haverá, como sempre, mantas
de xadrez aos pés da cama, e uma chaleira pousada
no fogão, e uma lata de café (...)
e livros marcados com bilhetes de amor, e memórias (...)» (CVC, 62).⁸⁰

Para o sujeito poético, há ainda uma esperança que o amado venha recuperar os objectos mais importantes - os livros. Estes objectos são aquilo que os une, mas também a sua recuperação implicaria o final. Os livros transmitem um universo mental comum aos dois amantes e são estes objectos que exercem um maior poder de aproximação.⁸¹

Para além dos livros, são, sobretudo, objectos pessoais que fazem emanar recordações de prazer e, ao mesmo tempo, de dor devido à ausência: «um roupão»,

⁷⁹ Cf. CCL, 62 e CCL, 70.

⁸⁰ Os sublinhados são nossos.

⁸¹ Tanto em NND, 62 como em CCL, 53, o sujeito poético fala de livros abertos, quando se refere à história de amor, que quer preservar: «as malas / abertas sobre a cama eram livros abertos, e eu / nunca fechei um livro antes do fim» (NND, 62); «Tu vais / ficando, um livro abandonado no melhor / do enredo, aberto para sempre sobre a cama.»; «Sete anos / para reler uma história demasiado conhecida ou / folhear um livro branco até ao fim.» (CCL, 53).

«uma carta», «dois bilhetes para um filme de amor», «uma camisa desbotada». A enumeração exaustiva destas «pequenas coisas» surge como uma necessidade de justificar uma vida em função do passado e demonstra também uma incapacidade, por parte do sujeito poético, de fazer o luto, reafirmando, antes, uma necessidade de uma existência através das recordações de prazer vividas, desejadas ou sonhadas (NND, 66-7).

O rápido preenchimento da ausência, pela presença da recordação surge igualmente no poema dedicado à avó. Por diversas vezes, surge a referência colectiva («nos», nossos) , a reforçar e a alargar a ideia de perda e de silêncio de toda a família:

«(...) Alguém veio dizer-nos
que não regressarias (...)

as nossas feridas têm a espessura
do teu silêncio (...)» (CCL, 28)⁸²

Mas, como já se sublinhou, a avó é uma figura tutelar sempre presente, assim como os objectos pessoais e os rituais familiares das refeições onde a avó participava, que continuam a preservar a presença desse alguém que partiu. [note-se o valor semântico do verbo «ficar» e «continuar» que acabam por neutralizar a ideia de ausência]:

«Ficou vazio o teu lugar à mesa. (...)

Sob a tua cadeira, o tapete
continua engelhado, como à tua ida (...)» (CCL, 28)⁸³

⁸² Os sublinhados são nossos.

⁸³ Os sublinhados são nossos.

A mesa e as cadeiras, no local de reunião da família, bem assim como a casa em geral, mantêm a sua função unificadora e recuperadora do equilíbrio perdido. Aliás, a interpelação implícita a um «tu» ausente, no caso concreto a avó, torna-se o único processo de manter uma ligação com o tempo passado. O sujeito poético e os outros membros da família recusam o passar do tempo, buscando no passado o equilíbrio e a razão de viver, confrontados com o silêncio instalado e contra o qual não sabem ainda lidar, pois falta-lhes a experiência da avó.⁸⁴

Se outras referências comuns não existissem entre romance e poemas, impor-se-ia esta evocação da figura da avó que, lembramos, perpassa por todo o romance que, aliás, é expressamente escrito em sua memória, como se pode depreender pela dedicatória inicial, como já observámos anteriormente.

No regresso à casa, apesar da presença do passado e dos seus objectos, o sujeito poético inicia um novo ciclo, como demonstram os seus gestos decididos, que o levam a escrever uma outra história:

«(...) Eu volto

à casa onde contigo se demorou o verão e arrumo
os livros, escondo as cartas, viro os retratos
para a mesa. Sei que o tempo se magoou de nós,
sei que não voltas, e ouço dizer que as aves
partem assim, subitamente. Outras virão

em março, apago as luzes do quarto, nunca as mesmas.» (CCL, 69)⁸⁵

⁸⁴ Cf. CCL, 28.

⁸⁵ Os sublinhados são nossos.

Aproveitamos para chamar a atenção do pormenor do «virar dos retratos» que surge também no romance, indiciando o desejo de recomeçar um novo ciclo, mas continuando a preservar aquilo que os retratos testemunham do passado.

Assim, quando o sujeito poético regressa à casa onde amou, apesar da casa estar fechada, lá dentro, os objectos continuam a marcar um tempo e uma memória de intimidade partilhadas, que não se desvanecerá. O sujeito poético vive ainda intensamente aqueles pequenos instantes que os objectos não permitem esquecer.

No final de *A Casa e o Cheiro dos Livros*, o sujeito poético parece reconhecer o logro da sua existência e quer impedir que Outros cometam os mesmos erros, legando aquilo que verdadeiramente fica: a casa - símbolo da intimidade, com o cheiro, ou seja, a marca da escrita, da memória, gravada nos livros. Existe como que um altruísmo melancólico de experiência feito por parte do sujeito poético.

Com a vivência de uma experiência dolorosa do passado, o sujeito poético mostra ter aprendido a amar e pretende ensinar o Outro a não cometer erro semelhante, pois tem noção da necessidade de âncoras no passado: «Guarda tu agora o que eu, subitamente, perdi / talvez para sempre - a casa e o cheiro dos livros» (CCL, 7-8). À laia de dedicatória, o sujeito poético dirige-se a um tu - leitor implícito - evidenciando assim que a sua escrita procura ser uma passagem de testemunho.

Da casa fazem também parte animais domésticos, cães e gatos (além do mundo vegetal), que testemunham a vida privada, doméstica dos seres humanos, apresentando similitude de comportamentos com estes últimos.

Os gatos estão associados, tradicionalmente, a um valor simbólico que pode ser tanto positivo como negativo, consoante as culturas em causa. São seres de sete vidas,

que resistem ao tempo e testemunham a passagem do tempo, esperando passivamente.⁸⁶ A sua presença é constante nos textos analisados, mas são seres inconstantes, porque se guiam pelo instinto, pelos prazeres físicos. Se são seres dóceis e fiéis, também são sensuais e insinuantes e buscam o seu prazer. O gato é sistematicamente conotado com a intimidade e o erotismo e, de facto, ao partilhar momentos de solidão, partilha o mesmo desejo que faz viver o sujeito poético. Todos partem, mas o gato permanece fiel e cúmplice: «guardamos com os outros / o segredo das tuas visitas. Ambos. O gato e eu.» O gato é o companheiro, que pressente as partidas e as chegadas dos amantes («O gato lembra-se de ti nos intervalos. Espera / de olhos acesos as histórias que nos contas» ; «eriça / o pêlo, cúmplice, quando pressente que regressas»). O sujeito feminino e o gato têm afinidades, pois manifestam uma mesma sensibilidade e comportam-se de modo cúmplice (CCL, 36).

Esses felinos são testemunhas atentas do desejo que persiste e vive, e, no fundo, representam o próprio desejo, sempre acordado no sujeito poético:

«(...) E então, sim, parte, para que outra história se
invente mais tarde, quando os pássaros gritarem
à primeira lua e os gatos se deitarem sobre
o muro, de olhos acesos, fingindo que perguntam.» (CCL, 43)

Quando é evidente que o desejo continua desperto e que o sujeito poético sabe da impossibilidade do retorno do amado, tenta esconder-se («Olho a lua que já não

⁸⁶ Cf. CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain - *Dicionário dos símbolos*, tradução de Cristina Rodriguez e Artur Guerra, Lisboa, Editorial Teorema, 1994, pp. 347-348.

posso ter. Escondi-me dos gatos»). Quer esquecer o desejo que sente, recomeçar e partir - «Dispo-me e vou dormir lá fora com as aves.» (CCL, 74).

Mais raramente, o comportamento do gato deixa de ser cúmplice do sujeito feminino e transforma-se numa figura em tudo semelhante à do homem que está só de passagem: «O gato gordo, / sobre o muro, é apenas uma figura transitória.» (CCL, 53).

Nos livros de poesia, surge também uma cadela e esta simboliza a fidelidade e paciência. Na casa, domina a morte e a cadela e as flores estão em sintonia com o estado de espírito que domina na casa: «A meio da escada, o olhar órfão / da cadela e as flores secas no vaso» (CVC, 48).

Noutro poema, assim como o sujeito poético se revela apaixonado, fiel e submisso e continua à espera, como se o passado continuasse presente e o abandono e a ausência não tivessem existido, também o cão aguarda «à porta, à tua espera, como na véspera de partires» (CVC, 67).

No conjunto dos seres vivos que habitam o espaço privado, destaca-se uma árvore, no caso uma figueira, testemunha silenciosa da passagem do tempo e da ausência dos Outros. Apesar de já ter sido cortada, ela presenciou momentos inolvidáveis da sua solidão e da traição do amado e a sua ausência só confirma a marca inexorável do tempo: «Eu / sento-me à janela onde houve uma vez uma figueira» (CCL, 53).

Também no romance, junto à janela do quarto da narradora, houve uma figueira que foi cortada, mas cujas lembranças estão presentes. Esta figueira entrava-lhe pela casa dentro e, se, no presente, sente falta dela, é um pouco à imagem da falta da própria avó:

«(...) Saudades tinha da figueira, que alguém cortara pela raiz havia meses para não rasgar impiedosamente o cimento do pátio. E também da avó, que, tal como a figueira, tinha desaparecido para sempre, não regressaria. (...)» (AHDM, 31)

A mesma figueira transporta a narradora para o passado e ela recorda aquele último verão, em que ela, a avó, ainda estava presente:

«(...) Dirigi-me depois à janela para encostar as portadas e fiquei a olhar lá para fora por um momento, lembrando a figueira que ali tinha havido, os seus ramos que pareciam entrar pela casa quando a janela estava aberta. No último Verão, aliás, tinha sido assim. Quando fazia vento, os ramos costumavam entrar pelo quarto, vinham fazer festas às portadas, às vezes, quando chegava a casa, encontrava as folhas espalhadas pelo chão, folhas enormes no quarto pequeno. Agora, que era Inverno e fazia sempre um vento frio que cortava a respiração, imaginei que, se a figueira ainda existisse e os seus ramos entrassem pela janela aberta, as folhas cobririam o chão do quarto. Mas a figueira fora arrancada havia tempo. Tal como a avó, não regressaria. (...)» (AHDM, 90)

Depreende-se, assim, que espaços, seres vivos e inanimados que circundam o sujeito lírico projectam as mesmas sensações, havendo uma evidente comunhão de «estados de alma», seja de felicidade e prazer por um passado para sempre ausente, embora retido e preservado, seja de abandono e espera nostálgica de um futuro por vir.

1.2- A alteridade

Para Jean-Michel Maulpoix, que se tem debruçado sobre questões da poesia contemporânea (francesa, mas não só), designadamente sobre o sujeito lírico, o poeta é

um Narciso que simultaneamente sente prazer e desespera da sua própria voz, esforçando-se por apreender no papel o seu próprio reflexo, mas de molde a redescobrir-se. Enquanto ser que está fora de si, o sujeito lírico é um palimpsesto, solitário, possessivo, mas despossuído. Por isso mesmo, o «eu» lírico resulta da voz do «Outro» que o/me fala, tanto quanto emerge da voz que o «eu» endereça ao(s) Outros.⁸⁷

Como afirma o citado ensaísta, para conhecer a biografia do sujeito poético, «il fallait donc, réveiller des voix tues, les réarticuler et les entre-lire. Il fallait emboîter le pas à ces créatures tachées d'encre noire et cousues de fil blanc que sont, après tout, les poètes.»⁸⁸

Por sua vez, para Joëlle Sermet, uma das ensaístas incluídas em *Figures du sujet lyrique*, é menos importante determinar se a identidade do sujeito poético é de natureza autobiográfica ou ficcional, do que compreender como essa identidade se articula no interior do próprio discurso poético. Mas, porque se detém na análise do(s) destinatário(s) dos poemas, a mesma estudiosa sublinha a indeterminação do «destinatário lírico» («l'adresse lyrique»), ao ponto de se questionar se o poema lírico é um monólogo, se se destina a alguém de forma clara (ver título ou dedicatória) ou se não passa de um apelo indirecto ao leitor. O sujeito lírico quer ser visto e ouvido, através do olhar emocional do Outro e o leitor é como um coro que faz ecoar a subjectividade do sujeito poético, enfim, é uma ressonância colectiva. O leitor reenvia-

⁸⁷ Cf. MAULPOIX, Jean-Michel - «La quatrième personne du singulier – esquisse de portrait du sujet lyrique moderne» in *Figures du sujet lyrique*, direcção de Dominique Rabaté, Paris, PUF, 2001, 2ª ed., pp. 159-160.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 160.

-lhe, do exterior, a sua voz e o seu reflexo repercutidos pela alteridade. O sujeito lírico determina-se, assim, na relação que estabelece a sua própria voz com os Outros.

Nesta ordem de ideias, quando no texto surge o «nós», este pronome não representa senão a transposição da aventura pessoal para os valores solidários dos Outros. Quer isto dizer que a voz do «eu» se despersonaliza, não por dissociação completa da sua emergência, mas por se abrir ao plano da alteridade: «La voix du “je”, toujours susceptible de se diffracter en une multiplicité de voix potentielles contenues dans le “nous”, se dépersonnalise sans se dissocier totalement de sa source dès l’instant où elle s’élève et porte le chant.»⁸⁹

Deste modo, o «eu» é um emissário ou porta-voz do mundo e de um «todos nós» nele. Joëlle Sermet refere ainda que, nalguns poemas líricos, o locutor dirige-se a si próprio, dizendo «tu», surgindo como uma espécie de «voz-off».

No entender da autora, quando a separação entre as duas primeiras pessoas surge, esta pode representar a oposição temporal entre um passado vivido (tu) e um presente de recordações. Assim, o «tu» já foi um «eu» em potência, sem que, no entanto, o «eu» possa reconhecer-se nele. Essa dificuldade adivinha-se:

«Il semblerait en effet que la distance entre “je” et “tu” soit bien davantage celle qui s’immisce entre le discours lyrique et ce qui, de la circonstance biographique, demeure réfractaire à un calibrage par la forme pour rester hors champ ou hors cadre.»⁹⁰

⁸⁹ SERMET, Joëlle - «L’adresse lyrique» in *Figures du sujet lyrique*, direcção de Dominique Rabaté, Paris, PUF, 2001, 2ª ed., p. 86.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 89.

Por seu turno, o leitor é sempre o último destinatário, tornando-se também sujeito de enunciação. Ou seja, o discurso lírico tem como particularidade pôr em questão não somente o estatuto do sujeito poético, mas também, de forma ainda mais clara, a relação do «eu» com o «tu». O sistema de enunciação define-se menos em relação ao «eu» que ao «tu». O leitor é chamado ao interior da configuração enunciativa a fim de se posicionar de forma dupla: destinador e destinatário. Aquele que fala e aquele a quem se fala, «eu» e «tu», nunca são exactamente aqueles que tentamos definir e identificar, porque são figuras, tremidas e estremecidas, do movimento que os empurra um contra o outro.⁹¹

Na poesia, tudo se passa como se a fonte da enunciação se encontrasse numa instância colocada a igual distância entre o «eu» e o «tu». Não estamos perante a 1ª pessoa que designa a figura mítica, ficcional do poeta nem do eu biográfico. Não estamos perante a 3ª pessoa, completamente estranha, mas no meio termo, ou seja, no operador de passagem de uma à outra: na 4ª pessoa do singular, como designa Maulpoix.⁹²

Muitas vezes, na poesia de teor amoroso, o destinatário lírico é uma apropriação da figura do Outro, trata-se de uma projecção metafórica do espaço subjectivo que se divide em sujeito e objecto. Nesse sentido, o «tu» é uma imagem, um frágil edifício de significação e o «eu», omnipresente, não se dirige a ninguém em particular.

A procura da segurança e da felicidade do «eu» é reiteradamente a procura do Outro, a procura do conhecimento sensível e o desejo funciona como motor da procura

⁹¹ Cf. SERMET, Joëlle - «L'adresse lyrique», *op. cit.*, pp. 81-97.

⁹² Cf. MAULPOIX, Jean-Michel - «La quatrième personne du singulier – esquisse de portrait du sujet lyrique moderne», *op. cit.*, pp. 147-160.

– na infância revisitada, na consecução do amor físico e no envolvimento emocional - e o sujeito vive em função do Outro que ainda não possui ou que já deixou de possuir. Aqueles que estão mais próximos do coração e do corpo, da experiência sensível, mesmo se fisicamente longínquos são o motor para a felicidade. A ausência daqueles que se ama ou que se amou é sempre motivo para a vida, para a contínua procura.

Num contínuo canto epigonal, o «eu» faz reviver constantemente prazeres momentâneos do passado, recusando terminantemente o seu fim. Não aceita o efêmero e recusa a morte, reclamando continuamente a vida, o amor, a felicidade, os Outros. O sujeito poético é um ser ávido por viver e sentir, por conseguinte, vive permanentemente insatisfeito.

Deverá até reconhecer-se que o desejo é tanto mais intenso, quanto mais não se realiza. E é, deste modo, que, segundo Martine Broda, o amor não recíproco e o abandono tornam o lirismo sublime. O amor dos poemas é destinado a um único objecto, que não tem substituto, condenando o sujeito ao sofrimento.⁹³

Aliás, segundo esta poeta e ensaísta, para quem o lirismo não se centra no «eu», mas no desejo, no Outro⁹⁴, é de uma forma nostálgica que o sujeito se dirige ao Outro, que está sempre ausente. Este é inacessível, está perdido, longe, morto, ou, então, é puramente ficcional. A ausência faz do sujeito lírico um «orphelin éternellement nostalgique», sempre de luto, em estado de nojo perpétuo.⁹⁵

⁹³ Cf. BRODA, Martine – *L'amour du nom*, *op. cit.*, pp.9-45.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 9.

⁹⁵ *Ibid.*, pp. 31-39.

Nos livros de Maria do Rosário Pedreira, é bastante notório esse paradigma da insatisfação. Onde, a busca do prazer e de um amor que lhe chega pelos Outros, mas que, no fundo, existe plenamente dentro do sujeito, nas suas recordações e na sua imaginação. A relação com os Outros leva à descoberta do «eu», por isso mesmo a alteridade é o veículo para si mesmo, que se descobre Outro.

Às vezes, a alteridade é fugaz, passageira, ilusória, como acontece com alguns amantes, outras vezes é mais perene, como acontece com a família e alguns amigos, mas, em qualquer dos casos, é esse plano de alteridade radicado nos afectos que permite chegar a uma reconstituição identitária do sujeito lírico.

1.3- O corpo

Em *La sociologie du corps*, David Le Breton explora o princípio de que o corpo é o meio por excelência através do qual o sujeito se relaciona com o mundo e, por isso mesmo, a existência humana é fundamentalmente corporal.⁹⁶ Existir é movimentar-se num espaço e num tempo, transformando o meio graças às acções praticadas. Através da sua corporeidade, o ser humano faz o mundo à medida da sua experiência. O corpo tanto estabelece a diferença individual, a separação dos Outros, como permite a inclusão, pela união aos Outros (corpos).

⁹⁶ Cf. LE BRETON, David - *La sociologie du corps*, Paris, PUF, 1992, pp. 3-8.

Por sua vez, José Gil, em *Metamorfoses do corpo*, chama a atenção para as interfaces oferecidas pelo corpo e que desenvolvem aquilo a que o filósofo chama «múltiplos espaços de limiar», ou seja, «zonas fronteiriças entre o interior e o exterior». A interacção entre esses dois espaços está associada a todas as modalidades sensoriais e, de uma forma geral, desenvolve-se «no espaço da pele enquanto espaço de sobreposição da tactilidade e da visão.»⁹⁷

Ora, essa dimensão não apenas sensorial mas especificamente epidérmica da relação do sujeito lírico com o mundo, parece-nos particularmente sugestiva para a análise do universo de Maria do Rosário Pedreira, porquanto traduz uma perspectiva personalizada e sensual pela qual o sujeito lírico percebe-se e deixa perceber, deseja e se deixa desejar.⁹⁸

Desde logo, é impossível ficar indiferente ao número de ocorrências do lexema «corpo», não só no conjunto de poemas como no próprio romance. O corpo está sempre presente na relação intersubjectiva entre o sujeito poético ou a instância narradora e o(s) Outro(s), em especial os amantes, mas também nas ligações com os objectos e com a casa.

O imaginário corporal em Maria do Rosário Pedreira passa inclusive pela profusão de referências a um contacto íntimo, recorrendo aos diversos sentidos, mais recorrentemente ao tacto e ao olfacto, cujas marcas perduram num prazer vivido, recordado e/ou imaginado, mas cuja ausência provoca sofrimento. O prazer físico é

⁹⁷ GIL, José – *Metamorfoses do corpo*, Lisboa, Relógio d'Água, 1997, 2ª edição, pp. 154-157.

⁹⁸ Cf. *Ibid.*, pp. 182-184.

absoluto, mas transitório, contudo sistematicamente imortalizado nos versos, no corpo da escrita. O corpo é, contudo, um signo mais perene que a própria palavra:

«(...) Ninguém esquece um corpo que teve
nos braços um segundo - um nome sim.» (NND, 12)

Os pequenos e comuns gestos permitem o único prazer almejado - o contacto com o ser desejado. A pele abre-se para o ser amado como se fora sempre a primeira vez:

«(...) Sobre a pele
é sempre a primeira vez que os gestos acontecem. (...)» (CCL, 35)

«(...) Tu chegas e a minha pele chama-te
sete nomes em surdina. É a luz da tarde que faz o fulgor
dos fenos e aquece a roupa que abandonou o corpo
sem perguntas. As mãos podem então dar-se
todos os recados.(...)» (CCL, 38)

O tacto está manifestamente presente na relação sensual que o sujeito poético estabelece com o Outro: «toca-me»; «chama-me ao / teu peito com as mãos», «diz o meu / nome com os dedos» (NND, 16).

É de notar também a importância dos cheiros e perfumes (o cheiro dos corpos) nas vivências e na memória do sujeito poético. Não estamos perante um corpo abstracto, mas marcadamente sensual, erótico, que recorda e revive e, onde o odor se destaca como motor da relação:

«(...) Uma noite outro corpo virá lembrar essa maresia,
o cheiro do alecrim bruscamente arrancado à falésia.
E eu ficarei de vigília para ter a certeza de quem me
recolheu (...)» (CCL, 61)

Como o perfume do corpo amado se entranha, dia-a-dia, na vida do sujeito poético, impede-o de refazer a vida, prendendo-o ao passado e condenando-o à espera e ao sofrimento solitários:

«(...) o teu perfume preso à minha roupa é um lento veneno
nos dias sem ninguém - longe de ti, o corpo não faz
senão enumerar as próprias feridas (...)» (CVC, 25)

Na longa espera pelo amado, o sujeito poético vive de recordações de prazer que os sentidos retiveram dos breves momentos passados juntos. Os sentidos funcionam em pleno e com um único objectivo de prolongamento de uma felicidade passada. O contacto corporal, quando existe apenas na mente e nas recordações do sujeito poético, não está sujeito a outras circunstâncias senão à capacidade de a memória resistir à irreversibilidade temporal.

É notória a paixão intensa com que o sujeito poético fala do amor, visto que o amor é a sua razão de existência, o seu único prazer. As referências ao corpo e ao mundo sensível indicam-nos a força da linguagem sensorial, quando se fala de um amor vivido e recordado. Recorre-se a imagens, que nos apresentam fragmentos sensoriais de uma imagem aproximada, mesmo quando as palavras são incapazes de transmitir esse amor:

«(...) O meu amor não se deixa dizer - é um formigueiro
que acode aos lábios como a urgência de um beijo
ou a matéria efervescente dos segredos; a combustão
laboriosa que evoca, à flor da pele, vestígios
de uma explosão exemplar: a cratera que um corpo,
ao levantar-se, deixa para sempre na vizinhança de outro corpo. (...)

é um fantasma que estrebucha
no dédalo das veias e sangra quando o encerram em metáforas. (...)»
(CVC, 18)⁹⁹

Existem, entretanto, os corpos de «substituição», que ajudam a preservar o corpo idealizado da memória: «Amei-te como na vida se ama uma só vez». A relação corporal surge, então, como uma fuga à solidão, criando uma oposição entre o corpo ligado à autenticidade e o corpo ligado ao fingimento:

«(...) Troquei suspiros e beijos

com muitas outras bocas quando, na minha,
o travo da solidão era uma amarga desculpa
para repartir o pouco que não tinha; mas

em nenhuma quis morder fruto mais
suculento que o silêncio nem permiti que
pousasse sequer o meu nome verdadeiro -
que só nos teus lábios era graça e canção

e eco de loucura. Foi o meu corpo tão vão
naqueles que o cingiram (...)» (CVC, 66)¹⁰⁰

Se analisarmos do lado da escrita romanesca, verificamos também que o corpo da narradora autodiegética surge como instrumento do prazer e de ligação com aqueles que pretende reter junto a si, mas com os quais não consegue estabelecer uma

⁹⁹ Os sublinhados são nossos.

¹⁰⁰ Os sublinhados são nossos.

intimidade duradoura. Com os amantes e com os amigos (sempre homens), a relação evocada passa quase sempre pelo domínio físico, ainda que posteriormente possa ter gerado alguma frustração.

De registar, ainda, a associação do corpo a um território, uma cartografia («deite o meu corpo como quem estende / um mapa»). Mas no corpo do sujeito poético há marcas de tristeza, improbabilidade e sombras, apesar do evidente desejo de posse revelado pelos determinantes possessivos: «desenhaste mapas / nas minhas mãos - tristes geografias, / labirintos de razões improváveis, tão curtas / linhas que a minha vida não teve tempo / senão para pressentir-se»; «guardo / dos teus gestos apenas conjecturas, sombras, / muros e regressos» (CVC, 30).

Para além das recordações de prazer instauradas pelo corpo do Outro, a ausência do Outro também deixa marcas de dor, desespero, sofrimento e, por vezes, de algum desequilíbrio emocional de que o corpo é espelho e testemunha, gravando em si as sucessivas feridas (CVC, 25; CCL, 34).

Na procura constante do Outro ou no prazer momentâneo, essas feridas são constantemente reabertas. Cada Outro que surge é um paliativo numa dor infinita que transmite um prazer revigorante, por isso o apelo constante ao Outro: «toca-me onde me dói e verás / uma flor a abrir-se lentamente / sobre a pele». O sofrimento apresenta um valor redentor, mas, sublinhe-se, que essa redenção, essa transformação de «dor em flor» passa pelo contacto corporal: «toca-me», implora o sujeito poético. (NND, 16).

No corpo, o sujeito poético inscreve as suas marcas distintivas, evidenciando o sentido de posse ou desejo de possuir, mas, na impossibilidade da consumação amorosa, a escrita passa a ser o lugar da experiência amorosa pela celebração da ausência que, por

esse meio, se transforma em presença redentora. Opera-se uma transferência do corpo físico para o corpo textual.

A memória e a escrita preservam o amor como o sal evita a corrupção, a palavra escrita é também o último fragmento que retém e prolonga indefinidamente o amor. Agora, ao Outro oferece a escrita como outrora oferecera o corpo. Ao recorrer a uma frase condicional, o sujeito lírico demonstra possibilidades / hipóteses, evidenciando a angústia e as dúvidas que pairam sob cabeça do sujeito poético: «se terminar o poema», ele partirá, mas «se o interromper, desvanecer-se-á / a última coincidência que os une». Assim, o corpo textual é trabalhado como consumação porque possibilita a reiteração de um amor imortal, superior e, ao mesmo tempo, igual a tantos outros. Ao reiterar o desejo, o sujeito poético afasta a morte e immortaliza o amor:

«Se terminar este poema, partirás. Depois da
mordedura vã do meu silêncio e das pedras
que te atirei ao coração, a poesia é a última
coincidência que nos une. (...)
em qualquer caso: se terminar o poema, partirás;
e, no entanto, se o interromper, desvanecer-se-á
a última coincidência que nos une.» (CVC, 27-8)

Obcecado ou traumatizado pela ausência sempre eminente, o sujeito poético - a mulher amante - procura fechar o corpo do amado no espaço do próprio encontro amoroso, como quem preserva, ocultando:

«Saio da cama pela fenda do lençol e
fecho-a sobre ti. (...)» (NND, 53)

Mas, tal como a casa, o corpo é também testemunha da passagem do tempo, incarnando as memórias. Durante a ausência do Outro, o tempo passa e, no corpo, são evidentes as inexoráveis marcas dessa passagem - a perda da frescura e da beleza de outrora e do chamariz sensual:

«(...) e o rosto que tinha antes
de me deixares é o que o espelho me devolve no
presente - embora os outros me digam que o
que vêem na superfície fria desse lago é um vinco
na água, uma mulher muito mais velha do que eu.» (NND, 62)

O corpo é a manifestação primeira da mudança, da passagem do tempo e a prova da irreversibilidade. O corpo frio da mulher envelhecida, abandonada, mostra a falta do calor do amado e, quando ou se este regressar, será tarde demais para reactivar aquele amor tão maltratado.

Assim, o corpo de mulher, corpo de desejo, passa também a ser sinal de morte, em consequência do abandono a que foi votado, em especial num livro com um título bem simbólico como *O Canto do Vento nos Ciprestes*, que remete de imediato para a ideia de abandono e de morte. Mas se os ciprestes são árvores conotadas com a morte e com a mudança inevitável, são também símbolo da imortalidade.

O sujeito poético, cujo corpo apresenta vestígios de definhamento progressivo e do inexorável caminho, demonstra que o amor foi efêmero e que a vida não tem sentido na ausência desse amor («O amor foi tão parco, a solidão tão grande, / murcharam tão depressa as rosas que me deram»). Nos seus olhos, já não há vida e fecha-os, tentando reter o passado. Todavia, nem o seu espaço onírico é libertador: «os meus sonhos estão /

cheios de pedras e de terra; e, quando fecho os olhos, / só vejo uns olhos parados no meu rosto e nada mais / que a escuridão por cima»). Na sua boca, os sabores da vida tornaram-se num só, pois o azedume invadiu a sua vida e do prazer vivido já nada retém. No seu rosto já não se abrem sorrisos, pois é tempo de sofrimento e solidão: «nenhum sorriso abre / caminho no meu rosto e os beijos azedam na minha boca.» O corpo do sujeito poético prepara-se, assim, para uma nova etapa - receber a morte. É no seu próprio sangue, na ferida aberta pelo amado e que dantes pulsava por ele, que busca as últimas forças para se despedir dele e para se preparar para a partida (cujo sentido permanece ainda assim indefinido):

«(...) as lágrimas impedem-me de caminhar e eu tenho de ir-me
embora, tu sabes, a tinta com que escrevo é o sangue
de uma ferida que se foi encostando ao meu peito como
uma cama se afeiçoa a um corpo que vai vendo crescer. (...)»
(CVC, 35-6)

Em *O Canto do Vento nos Ciprestes*, perante o ser amado morto, só resta ao eu poético morrer com ele, despedindo-se da vida como um «corpo que se / oferece às dentadas da morte» (CVC, 24). No contexto de um cenário tétrico, onde pontuam flores e «traças» a cicizar em volta de uma lâmpada, como se de um velório se tratasse, o sujeito poético tem consciência da sua própria finitude: «tive a certeza de que / era sobre o meu [corpo] que a noite eternamente se abatia» (CVC, 49); «e é como se tivesses morrido dentro do meu corpo» (CVC, 51).

Outros momentos há em que o desaparecimento do ser amado surge de uma forma tranquila e sem mágoa para o sujeito poético: «um sono vago / apoderou-se há instantes dos seus gestos», pois passa a reter apenas momentos agradáveis (NND, 72).

O sujeito poético chega mesmo a preparar o percurso do amado no caminho para a morte, da mesma forma que uma mãe embala o filho e reitera-o de forma envolvente: «Dorme, meu amor» (CVC, 45).

Relativamente ao corpo do «Outro», há, de facto, da parte do sujeito poético um manifesto desejo de posse, mas é, sobretudo a imobilidade, o entorpecimento e a frieza que dominam face a uma ausência indesejada do amado.

Esta narrativa das relações intersubjectivas e íntimas entre o sujeito poético e o Outro presente nos três livros de Maria do Rosário Pedreira apresenta momentos e tempos particulares, nomeadamente o prazer (o Verão) e a solidão (o Inverno), evidenciando uma interpenetração do ciclo da natureza com os sentimentos dominantes do sujeito poético. A natureza amplia a emotividade inerente às diversas vivências, mas, sobretudo, as de solidão, de ansiedade e de espera. O Verão e a Primavera estão intimamente ligados à intensidade amorosa e à paixão, enquanto que o Outono e o Inverno preconizam a frieza, a solidão, o fim e a morte da relação sentimental.

A natureza é um espelho da relação sensual e da sua evolução e, assim como o corpo do sujeito poético se manifesta de forma negativa ou positiva face à relação íntima e amorosa, assim a natureza corresponde fraternalmente ao sentir do sujeito poético numa simbiose de estado de alma.

As «rochas que mortificam o dorso das montanhas» são como cicatrizes, testemunhos, marcas de um amor que morreu e as «águas» que rangem «no galope dos rios» espelham o sofrimento numa melodia perturbadora. As «nuvens que coroam as paisagens» evidenciam que a luz do sol, do amor, é sempre ensombrada pela dor. A própria escuridão é sintomática: «noite geme nas fendas / dos penhascos porque as

idades apodreceram junto / às margens», indiciando que já não há amor e não vale a pena lutar por ele (CVC, 23).

É o próprio vento que transporta a mudança, a desolação e a solidão:

«(...) ao cair da noite o vento
deixa as dunas desgrenhadas e as aves são como lenços
rasgados sobre o mar.» (CVC, 48)

A relação sensorial íntima com a Natureza traduz uma espécie de radiografia do estado amoroso. Daí a importância dos ciclos naturais do tempo, por outras palavras, das estações.

Para o sujeito poético, o Verão é o momento intemporal do amor que permanece, pois, mesmo com o fim do estio, as recordações reavivam as sensações passadas. Os ciclos da natureza constituem a segurança da repetição, donde a solução parecer residir na espera. Se ao Verão sucedem outras estações, naturalmente o Verão voltará e a solução é a espera. Há uma aceitação natural da espera como da passagem das estações do ano. Passa o Verão («as papoilas, entretanto, voaram»), o tempo dos amantes e do amor, mas ele voltará e as emoções serão, mais uma vez, reacendidas e vividas. A natureza renova-se a cada instante e a vida não pára e assim é a vida dos humanos:

«Do verão, diria uma planície lenta, quase amarela: o trigo
a enrolar-se nos pés, o oiro do sol, os cabelos
mais loiros. Um vento quente e ondulante sibilando
nas frestas de um celeiro. O fumo sonolento do calor
tornando informe o fio do horizonte. Do verão

diria também um tempo espesso onde todos
os acasos são sofríveis: duas papoilas, vermelho-sangue,
agitam a paisagem. Tu chegas e a minha pele chama-te
sete nomes em surdina. É a luz da tarde que faz o fulgor
dos fenos e aquece a roupa que abandonou o corpo
sem perguntas. As mãos podem então dar-se
todos os recados. E amanhã ninguém sabe. Fica

apenas um punhado de espigas quebradas sobre a planície
lenta; amarela, digo: as papoilas, entretanto, voaram.» (CCL, 38)

Na natureza e no seu ciclo de vida, o sujeito poético encontra o modelo para o amor poder desenvolver-se de forma equilibrada: «E assim o tempo devolvê-lo-á inteiro a seu tempo, vermelho / e tenro, doce, à espessura dos lábios.» É a mãe natureza que ensina a amar e o sujeito poético convida-nos a parar, a observar e a pôr em prática um conhecimento milenar tão próximo e tão repetidamente ignorado pelos homens, que o leva a prestar atenção aos seres e aos movimentos da natureza. A natureza dá uma lição de vida: o amor é como um fruto. Com o tempo, ele cresce e amadurece e torna-se pleno, mas é preciso saber cuidar dele e esperar pelo momento do clímax, da colheita. Desta forma, o corpo da própria natureza tem também repercussão nos sentimentos do sujeito poético que dá, assim, conselhos de vida, como se de um fruticultor se tratasse, pois, para ele, o amor surge no corpo à imagem do que acontece com as actividades de um jardineiro ou de um agricultor, há que esperar, com paciência, que as flores ou frutos brotem de novo e o sujeito poético pretende ensinar verdadeiramente a amar (CCL, 34).

Aproveitando de uma sabedoria milenar colhida na observação e na espera, este sujeito poético feminino dá voz a uma arte de viver e de amar.

No imaginário corporal da poesia de Maria do Rosário Pedreira, o prazer sensual vivido e/ou imaginado no passado emerge, revelando marcas que evidenciam uma forte presença da memória, em detrimento da solidão do presente. O «eu» expõe as suas marcas e os sentimentos afins, como o sofrimento, a esperança e, sobretudo, o prazer. O objecto almejado - o amor - norteia a sua existência e o corpo é o instrumento, tanto de desejo como de escrita, e que alternam numa cadência quase sazonal, como as estações se sucedem umas às outras, naturalmente.

CONCLUSÃO

A análise da escrita de Maria do Rosário Pedreira - quer sob a forma de romance, quer sob a forma de poesia - permite-nos confirmar que existe nela um imaginário profundamente marcado pela(s) experiência(s) da(s) mulher(es) o que não é, já por si, um dado despiciendo, uma vez que como diz Monica Rector, se, durante séculos, a voz da mulher foi silenciada e os homens «falavam pelas mulheres e em nome das mulheres (...) nos tempos actuais, é pela palavra que a mulher deseja se impor.»¹⁰¹

Já em 1947 Simone de Beauvoir proclamou que tinha chegado o tempo da mulher agir - «Ce qui est certain, c'est que jusqu' ici les possibilités de la femme ont été étouffées et perdues pour l'humanité et qu'il est grand temps dans son intérêt et dans celui de tous qu'on lui laisse enfin courir toutes ses chances.»¹⁰² Ora, muita dessa acção passava (e passa) pela representação do mundo pela mulher, para si mesma e para os outros.

¹⁰¹ RECTOR, Monica - *Mulher, objecto e sujeito da Literatura Portuguesa*. Porto. Edições UFP. 1999. p. 22.

¹⁰² BEAUVOIR, Simone de - *Le 2ème sexe, op. cit.*, 2º vol., p. 631.

Na literatura portuguesa contemporânea, mais concretamente na narrativa ficcional feminina que irrompe, em especial no período pós-revolucionário, existe um denominador comum simbólico, baseado em afinidades de cariz natural, cultural e histórica. Contudo, é importante fazer referência à existência de diferentes vertentes na crítica literária actual, nomeadamente a desenvolvida por mulheres. Como é sabido, a vertente anglo-saxónica defende uma atitude reivindicativa na inserção no sistema patriarcal, reclamando a igualdade. Mas a vertente francesa, liderada por ensaístas tão importantes como Luce Irigaray, Hélène Cixous, Catherine Clément ou Julia Kristeva, procura uma linguagem própria para as experiências do corpo e da intersubjectividade das mulheres, defendendo para estas uma identidade radicada no direito à diferença. No entanto, ambas as perspectivas acabam por se cruzar num patamar comum: a ruptura formal com a ordem social e simbólica masculina que dominou durante séculos.

Para uma das ensaístas portuguesas que mais se tem debruçado sobre esta matéria, Isabel Allegro de Magalhães, existem textos literários com uma preocupação feminista ou escritos de um ponto de vista feminino, no entanto, não pretende restringi-los ao grupo exclusivo das mulheres, pois reconhece existirem textos de autoria masculina com traços idênticos ou semelhantes. Na sua perspectiva, há características que podem ser reconhecidas como predominantemente femininas, pois desenvolvem uma percepção do real próxima da experiência das mulheres, nomeadamente no que diz respeito ao corpo, à vida íntima, às relações afectivas, sociais e culturais, embora possam existir homens que partilham também dessas características. Quer isto dizer que a chamada «écriture féminine» é tendencialmente mais evidente na escrita das mulheres,

sem contudo excluir a possibilidade de fazer também parte de um imaginário de autoria masculina.

Na escrita de mulheres, Isabel Allegro de Magalhães aponta três vertentes susceptíveis de serem exploradas: os temas abordados, respectivos universos criados e os meios sociais em presença; o posicionamento das narradoras / autoras e a criação de personagens femininas e, finalmente, os aspectos da linguagem e da construção narrativa.

No que diz respeito aos universos sócio-culturais, a ensaísta constata a predominância de um ambiente urbano ou mesmo suburbano, havendo, por vezes, algum entrosamento com momentos mágicos. Faz ainda notar a presença de um ângulo de observação, muito particular, que revela um ponto de vista outro sobre o vivido, valorizando situações e sentimentos de impacto circunscrito sobretudo ao ambiente íntimo e familiar.

No que diz respeito ao posicionamento das narradoras / autoras perante a criação de personagens femininas, destaca-se a grande atenção dada às pequenas coisas e aos factos a partir dos mais pequenos pormenores. Impõe-se, por conseguinte, uma atenção afectiva a revelar subtis ligações que o olhar masculino tendeu a negligenciar ao longo dos séculos. É-nos apresentada uma realidade doméstica, um mundo privado vivenciado sobretudo por mulheres, através de um registo quase confessional e onde as relações intersubjectivas entre homem e mulher dominam. Também em *Capelas Imperfeitas*, Isabel Allegro de Magalhães destaca os pormenores descritivos, a atenção ao mínimo,

no que diz respeito às atitudes, aos gestos, aos silêncios, como sendo características marcadamente femininas.¹⁰³

Normalmente, existe uma forte ligação à terra, à natureza e aos seus ritmos e as vivências lineares são substituídas por uma narrativa circular ou por um contínuo ziguezague entre diferentes momentos do tempo passado, presente e futuro.

Relativamente aos aspectos da linguagem e da construção narrativa, Isabel Allegro de Magalhães sublinha que as frases são tendencialmente inacabadas; há o uso de elipses, de formas interrogativas, de uma sintaxe fluída, com frases interrompidas ou diálogos suspensos – por pausas, reticências, espaços em branco – o que confere um ritmo bastante pausado e personalizado ao texto. No seu entender, esta escrita é reflexo do próprio quotidiano das mulheres, de resto bem patente no vocabulário utilizado. E como o dia-a-dia das mulheres é pautado por um sem-número de situações, e de tarefas, as várias narrativas não hierarquizadas e aparentemente desordenadas correspondem a um viver em ziguezague permanente, da mesma forma multidireccionada com que as mulheres percorrem a vida. Embora, na escrita das mulheres, a emotividade se apresente combinada com a racionalidade, pode verificar-se que são as correlações e analogias que dominam, ao invés de uma linha de forte coerência e das estruturas marcadamente conclusivas. Isabel Allegro de Magalhães é, em suma, da opinião que a escrita de autoria feminina apresenta «aspectos de uma outra sensibilidade, de uma outra lógica, de uma outra percepção, de um outro *souci*, de uma outra expressão do real, que têm a

¹⁰³ Cf. MAGALHÃES, Isabel Allegro de – *Capelas Imperfeitas*, prefácio de Eduardo Prado Coelho, Lisboa, Livros Horizonte, 2002, p. 299.

ver com o seu modo de ser e de estar-no-mundo; aspectos, ainda, de uma transgressão, operada a vários níveis, do *status quo* real e simbólico.»¹⁰⁴

Estas observações sobre a «escrita feminina», ou, para sermos mais precisos, sobre a «escrita de autoria feminina», levam-nos, para finalizar a nossa leitura dos livros de Maria do Rosário Pedreira, a interrogar-nos se poderemos integrar a sua escrita nas vertentes atrás explanadas.

Por parte das leitoras, existe, de forma marcada, um certo grau de identificação, mesmo de comunhão, com o «eu» desta escrita que parece espelhar algumas das mais comuns experiências de mulheres. Nesta autora, o discurso surge intimamente ligado a uma percepção muito concreta da realidade, que, ao mesmo tempo, parece reescrever percepções e erguer uma voz secularmente feminina que, secularmente, foi marginalizada. De facto, a autora apresenta-nos a «Outra», tradicionalmente «objecto» da literatura que, aqui, passa a «sujeito» e dá voz a possíveis vozes dispersas e singulares. O sentir feminino é-nos revelado através de uma linguagem própria, tendo em conta que a interacção do corpo e da mente femininas fazem surgir obrigatoriamente uma outra linguagem e, por conseguinte, uma representação outra da realidade.

Como refere o cientista António Damásio, «os nossos mais refinados pensamentos e as nossas melhores acções, as nossas maiores alegrias e as nossas mais profundas mágoas usam o corpo como instrumento de aferição.» Para o autor que mais ajudou a reconhecer a importância das emoções no pensamento humano, «a alma

¹⁰⁴ Cf. MAGALHÃES, Isabel Allegro de - «Os véus de Ártemis: alguns traços da ficção narrativa de autoria feminina», *op. cit.*, pp. 151-168.

respira através do corpo, e o sofrimento, quer comece no corpo ou numa imagem mental, acontece na carne.»¹⁰⁵

Essa incarnação das emoções acontece em Maria do Rosário Pedreira através da reescrita das relações intersubjectivas entre homem / mulher perspectivadas desta feita a partir da mulher e onde o Outro é o homem, enquanto objecto de desejo e de demanda existencial.

Estamos, assim, na linha daquilo que Béatrice Didier defende em *L'écriture-femme*, quando afirma que o homem passa a ser o objecto do desejo e perde a sua importância de Sujeito.¹⁰⁶ A mesma ensaísta salienta que: «Plutôt que de créer une littérature à part, les femmes me semblent capables d'apporter un renouvellement radical à l'écriture contemporaine.»¹⁰⁷ É assim que podemos considerar que Maria do Rosário Pedreira faz parte de uma geração que contribui para a renovação da nossa literatura, trazendo-lhe uma outra perspectiva do desejo e uma outra visão da realidade.

Ao apresentar pormenores, objectos, atitudes, pontos de vista, vivências do quotidiano íntimo e familiar da(s) mulher(es), a escrita de Maria do Rosário Pedreira dá expressão à intimidade física e psicológica, à trivialidade dos gestos que, por sua vez, indiciam uma busca existencial realizada no feminino.

Para a ensaísta Maria Alzira Seixo, a noção de contemporaneidade está ligada a uma voz feminina individual e solitária, que emerge, cantando a sua perda e rememorando o passado. O narrador emerge (na primeira pessoa), comentando e

¹⁰⁵ DAMÁSIO, António R. – *O erro de Descartes. Emoção, razão e cérebro humano*, tradução de Dora Vicente e Georgina Segurado, Fórum da Ciência, Lisboa, Publicações Europa-América, 1994, pp. 18-19.

¹⁰⁶ Cf. DIDIER, Béatrice – *L'écriture-femme*, *op. cit.*, p. 29.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 39.

quebrando a objectividade, havendo uma auto-reflexividade, uma dominante ontológica, que não procura subverter valores, nem buscar novas formas, mas trabalhar aquilo que existe. A «sintagmatização narrativa» transporta-nos para histórias parcelares e fragmentadas. As narrativas do presente mostram a perspectiva dos vencidos, dos esquecidos, dos sempre relegados para segundo plano, como o foram também (e sobretudo) as mulheres. Pretende-se, assim, dar um novo sentido às relações entre realidade e ficção, questionando o passado e tomando como ponto de vista um presente que pretende contestar, descentrando-se de uma tradição que desvalorizava realidades consideradas acessórias. Trata-se, por conseguinte, de «*invenção* de um novo real», recorrendo à projecção do passado no futuro, demonstrando uma preocupação relativa à determinação do lugar em que vivemos.¹⁰⁸

Como verificámos, ao longo da análise efectuada aos quatro livros de Maria do Rosário Pedreira - diferentes textos a evidenciar uma mesma viagem interior - existe uma linha de continuidade na abordagem e exposição das vivências e emoções privadas do sujeito feminino nas suas relações intersubjectivas privilegiadas, nomeadamente nas relações consanguínea e amorosa, recorrendo, para tanto, à interpenetração intencional dos géneros. De facto, o romance é um longo poema nostálgico de autoconhecimento que vai prolongar-se nos poemas-narrativa de *A Casa e o Cheiro dos Livros*, *O Canto do Vento nos Ciprestes* e *Nenhum Nome Depois*.

Descobrimos um discurso ligado à percepção da realidade, mas apresentando uma outra percepção do real. Ergue-se uma reescrita da referencialidade, pois é a

¹⁰⁸ Cf. SEIXO, M^a Alzira - «Narrativa e ficção – problemas de tempo e espaço na literatura europeia do pós- modernismo» in *Colóquio. Letras*, nº134, Out. / Dez. 1994, pp.101-113.

atenção aos pormenores e aos cenários do quotidiano da mulher que prevalece, dando assim relevo a um registo pouco usual no discurso literário. Deparamo-nos, com efeito, com um registo intimista, coloquial e narcísico que se centra no «eu», mas não um «eu» masculino ou neutro.

Lembramos aqui, a propósito, Luce Irigaray, quando esta ensaísta sublinha que todo o discurso segue uma perspectiva, um ponto de vista, que se supõe representar o género humano, mas que é, afinal, o do homem. O que sempre foi considerado universal domina a apreensão do sentido e foi rejeitando a diferença, nomeadamente do sujeito feminino. Mesmo se o discurso masculino pretende ser assexuado, neutro e universal, tal facto não se verifica, porquanto não existe um discurso verdadeiramente neutro.¹⁰⁹

No caso concreto de Maria do Rosário Pedreira, verificámos também que a sua escrita radica num ritmo livre, descontínuo, ao sabor do pensamento e das emoções, transgredindo frequentemente a construção usual ou gramatical das frases.

No entender de Béatrice Didier, esse registo e ritmo mais liberais têm a ver com a relação cíclica que as mulheres têm com o tempo e, desse modo, o ritmo da frase, as descontinuidades, as rupturas, a pontuação, ou seja, toda a organização discursiva é questionada na procura de mais liberdade. De resto, uma das conquistas da «escrita feminina» foi inscrever no texto a sua identidade, a presença da pessoa e do sujeito feminino através do seu corpo no próprio corpo da escrita. O corpo feminino surge, agora, como uma unidade, libertando-se de desejos e fantasmas sem pudor,

¹⁰⁹ Cf. IRIGARAY, Luce – *Parler n'est jamais neutre*, Paris, Minuit, 1985, pp. 281-311.

subvertendo, transgredindo e mesmo forçando nalguns casos - que não é exactamente o presente - a condenação social.¹¹⁰

A «escrita-mulher» torna-se, assim, não apenas uma oposição ao «non-être» como também um veículo de energia e de força que confere à própria mulher uma dimensão cósmica.¹¹¹

Neste sentido, importa sublinhar, mais uma vez, que a obra de Maria do Rosário Pedreira apresenta marcas evidentes de uma valorização do mundo das relações interpessoais e íntimas, através de diversas vozes femininas e não de uma voz universal e assexuada. Não parece, contudo, que a autora procure deliberadamente expressar ou proclamar discursos femininos e, menos ainda, feministas, com o intuito primeiro ou central de representar a(s) mulher(es).¹¹²

Como admitiu a própria autora, na sessão «O vento ainda assobia no meu quarto», em diálogo com Fernando Pinto do Amaral, realizada em 18 de Novembro de 2004, nas «Quintas de Leitura» (Porto), a escrita para si é uma necessidade interior, que surge numa fase mais negativa, estabelecendo com ela uma relação terapêutica. Assume-se, por conseguinte, como uma «urbano-depressiva» que encontra na escrita intimista, sobre a vida e sobre o amor, uma saída para o isolamento interior, estabelecendo, desse modo, o tão almejado contacto com o Outro, ao mesmo tempo que se (re)constrói a si

¹¹⁰ Cf. DIDIER, Béatrice – *L'écriture-femme*, op. cit., pp. 33-37.

¹¹¹ *Ibid.*, pp.224-241.

¹¹² Em 2 de Março de 2005, em contacto escrito (e-mail) com Maria do Rosário Pedreira, relativamente ao facto de a crítica catalogar a sua escrita de «feminina», a autora reconhece que recupera uma certa imagem da mulher que é muito tradicional, mas assume que nunca procurou ou tentou ser «muito feminina», pois julga que a escrita lhe acontece naturalmente.

mesma. Assim, deverá acontecer também com as suas leitoras e leitores - acrescentamos nós.

BIBLIOGRAFIA

CALEIRO, Maria da Conceição - «Microfísica do amor» in *Público. Mil Folhas*, 7/Abril/2001.

CANTINHO, M^a João - «O canto do vento nos ciprestes» in *criticanarede.com*

GASTÃO, Ana Marques - «O amor como incompletude» in *Diário de Notícias*, 9/Junho/2001.

»»»»»»»»»»»»»»»»»»»» - «Amando o amor num crescendo romanesco» in *Diário de Notícias*, 12/Abril/2004.

MAGALHÃES, Rui - «O Ser Suspenso: sobre António ramos Rosa e Maria do Rosário Pedreira» in *Espacio/Espaço Escrito*, nº19/20, 2001, pp.155-162.

MEXIA, Pedro - «Maria do Rosário Pedreira» in *Diário de Notícias*, 29/Dezembro/2001.

»»»»»»»»»»»»»»»»»» - «Sem ti» in *Diário de Notícias*, 20/Abril/2002.

REAL, Miguel - «Sem deus e sem pai» in *Jornal de Letras*, 3/Março/2004.

R. L. - «A poesia imensa de Maria do Rosário Pedreira» in *Magazine Artes*, nº16, Março de 2004.

3- BIBLIOGRAFIA CRÍTICA REFERENCIADA

AAVV - *Feminismos literarios*, coordenação de Neus Carbonell e Meri Torras, Madrid, Arco/Libros, 1999.

AAVV - *Figures du sujet lyrique*, direcção de Dominique Rabaté, Paris, PUF, 2001, 2^a edição.

AAVV - *Le genre littéraire*, introdução de Marielle Macé, Paris, GF Flammarion, 2004.

- AMARAL**, Fernando Pinto do - *O Mosaico fluido, Modernidade e Pós-modernidade na Poesia Portuguesa recente*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1991.
- »»»»»»»»»»»»»»»»»»»»»»»»»»»»»»»»»»»» - «Anos 70 e 80 – Poesia» in *História da Literatura Portuguesa: as correntes contemporâneas*, direcção de Óscar Lopes e M^a de Fátima Marinho, Lisboa, Publicações Alfa, 2002, pp. 417-438.
- »»»»»»»»»»»»»»»»»»»»»»»»»»»»»»»»»»»» - «A porta escura da poesia» in *Relâmpago*, n^o12, Lisboa, Fundação Luis Miguel Nava, 2003, pp.19-27.
- ARMSTRONG**, Nancy – *Desire and domestic fiction: a political history of the novel*, Oxford, Oxford University Press, 1987.
- AZEVEDO**, Orlanda de – *As metamorfoses do corpo e a problematização da identidade*, Lisboa, Colibri, 2003.
- BABO**, Maria Augusta – «Para uma semiótica do corpo» in *Revista de Comunicação e Linguagem*.<http://interact.com.pt/interact2/babo.html>.
- BACHELARD**, Gaston – *La poétique de l'espace*, Paris, Quadrige / PUF, 1984, 12^{ème} édition.
- BARTHES**, Roland – *Fragmentos de um discurso amoroso*, tradução de Isabel Pascoal, Coleção Signos, Lisboa, Edições 70, 1995.
- BEAUVOIR**, Simone de – *Le 2ème sexe*, 2 vols., Paris, Folio Essais, 1986, 1^aed. Gallimard, 1949.
- BRODA**, Martine – *L'amour du nom – essai sur le lyrisme et la lyrique amoureuse*. Paris, Librairie José Corti, 1997.
- BROICH**, Ulrich - «Ways of marking intertextuality» in *Actes du Symposium de l'Association Internationale de Littérature Comparée XIème Congrès International*, direcção de Jean Bessière, Paris, 1985, 1^o vol., pp.119-129.
- BUTLER**, Judith - «Sujetos de sexo / Género / Deseo» in *Feminismos literarios*, coordenação de Neus Carbonell e Meri Torras, Madrid, Arco/ Libros, 1999, pp. 25-76.
- CARMELO**, Luís - *A novíssima poesia portuguesa e a experiência estética contemporânea*, Biblioteca Universitária, Mem Martins, Publicações Europa-América, 2005.

- CHEVALIER**, Jean ; **GHEERBRANT**, Alain – *Dicionário dos símbolos*, tradução de Cristina Rodriguez e Artur Guerra, Lisboa, Editorial Teorema, 1994.
- COBLEY**, Paul – *Narrative*, Londres, Routledge, 2001.
- COLLOT**, Michel - *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, PUF, 1989.
- COMBE**, Dominique – *Poésie et récit- une rhétorique des genres*, Paris, José Corti, 1989.
- »»»»»»»»»»»»»»»» - «La référence dédoublée. Le sujet lyrique entre fiction et autobiographie» in *Figures du sujet lyrique*, direcção de Dominique Rabaté, Paris, PUF, 2001, 2ªed., pp. 39-63.
- »»»»»»»»»»»»»»»» - «Modernité et refus des genres» in *L'éclatement des genres au XXème siècle*, direcção de Marc Dambre e Monique Gosselin-Noat, Paris, Presses Universitaires de la Sorbonne, 2001, pp. 49-58.
- CRUZ**, Gastão – “Nova poesia” e “poesia nova” in *Relâmpago*, nº12, Lisboa, Fundação Luís Miguel Nava, 2003, pp. 29-37.
- DAMÁSIO**, António R. – *O erro de Descartes. Emoção, razão e cérebro humano*, tradução de Dora Vicente e Georgina Segurado, Fórum da Ciência, Lisboa, Publicações Europa-América, 1994.
- DIDIER**, Béatrice – *Le journal intime*, Paris, PUF, 1976.
- »»»»»»»»»»»»»»»» - *L'écriture-femme*, Paris, PUF, 1999, 3ª ed.
- EBERT**, Teresa - «Feminismo y Postmodernismo de la Resistencia. Diferencia-dentro / Diferencia -entre» in *Feminismos literarios*, coordenação de Neus Carbonell e Meri Torras, Madrid, Arco/Libros, 1999; pp. 199-232.
- Exploring postmodernism*, direcção de Matei Calinescu e Douwe W. Fokkema, Amsterdam, Utrecht Publications in General and Comparative Literature, nº 23, 1987.
- FERREIRA**, Mª Luísa Ribeiro – *Pensar no feminino*, Lisboa, Edições Colibri, Fórum de Ideias, 2001.
- FOKKEMA**, Douwe W. – *História literária: Modernismo e Pós-modernismo*, tradução de Abel Barros Baptista, Lisboa, Veja, s.d.

- FONYI, Antonia - «Un écrivain raconte toujours la même histoire» in *Actes du Symposium de l'Association Internationale de Littérature Comparée – XIème Congrès International*, direcção de Jean Bessière, Paris, 1985, 1º vol., pp.89-95.
- GALCERÁN, Montserrat - «Naturalismo e anti- naturalismo em torno da distinção sexo/género » in *Pensar no feminino*, Fórum de Ideias, Lisboa, Edições Colibri, 2001, pp.35-45.
- GENETTE, Gérard – *Fictions et diction. Introduction à l'architexte*, Paris, Éditions du Seuil, 2004.
- GIDDENS, Anthony – *Transformações da intimidade - sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*, tradução de Rosa Maria Perez, Oeiras, Celta Editora, 1995.
- GIL, José – *Metamorfoses do corpo*, Lisboa, Relógio d'Água, 1997, 2ªedição.
- »»»»»»»»» - *O espaço interior*, Lisboa, Presença, 1994.
- GODARD, Henri - «La crise de la fiction. Chroniques, roman-autobiographique, auto-fiction» in *L'éclatement des genres au XXème siècle*, direcção de Marc Dambre e Monique Gosselin-Noat, Paris, Presses Universitaires de la Sorbonne, 2001, pp. 81-91.
- GONÇALVES, Joaquim Cerqueira - «Natureza feminina ou ser feminino» in *Pensar no feminino*, Lisboa, Edições Colibri, Fórum de Ideias, 2001, pp.13-19.
- GOULART, Rosa Maria – *Rumos da narrativa breve* : «Sophia e Branquinho da Fonseca» in *I Ciclo de Conferências sobre a narrativa breve*, coordenação de Mª Saraiva de Jesus, Aveiro, Centro de Línguas e Culturas, 2001, pp.111-113.
- GUERREIRO, António - «Alguns aspectos da poesia contemporânea» in *Relâmpago*, nº12, Lisboa, Fundação Luís Miguel Nava, 2003, pp.11- 18.
- GUIMARÃES, Fernando – *A Poesia Contemporânea Portuguesa*, Biblioteca «Espaço do Invisível», Vila Nova de Famalicão, Edições Quasi, 2002, 2ª edição.
- HÉRITIER, Françoise – *Masculino feminino: o pensamento da diferença*, tradução de Cristina Furtado Coelho, Colecção Epistemologia e Sociedade, Lisboa, Instituto Piaget, 1998.

História da vida privada, direcção de Phillipe Ariès e Georges Duby, tradução de Armando Luís de Carvalho Homem, Porto, Edições Afrontamento, 1990, vol. I.

HUTCHEON, Linda - *Narcissistic Narrative - the Metafictional Paradox*, London / New York, Routledge, 1991.

IRIGARAY, Luce – *Parler n'est jamais neutre*, Paris, Minuit, 1985.

»»»»»»»»»»»»»»»» - *Je, tu, nous – Toward a culture of difference*, tradução de Alison Martin, NY, London, Routledge, 1992.

JÚDICE, Nuno - «Novas vozes de poesia feminina em Portugal» in *As máscaras do poema*, Colecção Parque dos Poetas, Lisboa, Arion Publicações, 1998, pp. 234-242.

»»»»»»»»»»»»»»»» - *O fenómeno narrativo - do conto popular à ficção contemporânea*, Lisboa, Edições Colibri / Instituto de Estudos de Literatura Tradicional, 2005.

LE BRETON, David – *Anthropologie du corps et modernité*, Colecção Sociologie d'Aujourd'hui, Paris, PUF, 1998, 4^{ème} édition corrigée.

»»»»»»»»»»»»»»»» - *La sociologie du corps*, Paris, PUF, 1992.

LEJEUNE, Philippe – *Le pacte biographique*, Paris, Seuil, 1975.

»»»»»»»»»»»»»»»» - *Pour l'autobiographie – Chroniques*, Paris, Seuil, 1998.

LYOTARD, Jean-François – *La condition postmoderne*, Paris, Editions Minuit, 1979.

MACHADO, Lia Zanotta – *Campo intelectual e feminismo: alteridade e subjectividade nos estudos de género*, Colecção Série Antropologia, nº170, Brasília, Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília, 1994.

MADELÉNAT, Daniel – *La biographie*, Paris, PUF, 1984.

»»»»»»»»»»»»»»»» - *L'intimisme*, Paris, PUF, 1989.

MAGALHÃES, Isabel Allegro de – «Os véus de Ártemis : alguns traços da ficção narrativa de autoria feminina» in *Colóquio. Letras*, nº125/126, Julho-Dezembro 1992, pp. 151-166.

»»»»»»»»»»»»»»»» - *O sexo dos textos*, Lisboa, Caminho, 1995.

REAL, Miguel – *Geração de 90. Romance e Sociedade no Portugal Contemporâneo*, Porto, Campo das Letras, 2001.

- RECTOR**, Monica – *Mulher, objecto e sujeito da Literatura Portuguesa*, Porto, Edições UFP, 1999.
- ROCHA**, Clara – *Máscaras de Narciso – estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal*, Coimbra, Almedina, 1992.
- ROUGEMONT**, Denis de – *O amor no Ocidente*, tradução de Ana Hatherly, Lisboa, Moraes Editores, 1982, 2ªed..
- SCHAEFFER**, Jean-Marie - «Les genres littéraires d’hier à aujourd’hui» in *L’éclatement des genres au XXème siècle*, direcção de Marc Dambre e Monique Gosselin-Noat, Paris, Presses Universitaires de la Sorbonne, 2001, pp.11- 20.
- SCOTT**, Joan W. - «La experiencia como prueba» in *Feminismos literarios*, coordenação de Neus Carbonell e Meri Torras, Madrid, Arco/Libros, 1999, pp.77-112.
- SEIXO**, M^a Alzira - «Narrativa e ficção – problemas de tempo e espaço na literatura europeia do pós-modernismo» in *Colóquio. Letras*, nº134, Out. / Dez. 1994, pp.101-113.
- SERMET**, Joëlle - «L’adresse lyrique» in *Figures du sujet lyrique*, direcção de Dominique Rabaté, Paris, PUF, 2001, 2ªed., pp. 81-97.
- SILVA**, Miguel Oliveira da - «Hormonas, afectos e razão. A dicotomia homem / mulher» in *Pensar no feminino*, organização de Maria Luísa Ribeiro Ferreira, Colecção Fórum de Ideias, 11, Lisboa, Edições Colibri, 2001, pp. 21-27.
- SILVA**, Regina Tavares da – *Feminismo em Portugal na voz de mulheres escritoras do início do séc. XX*, Cadernos Condição Feminina, nº15, Comissão para a Igualdade e para os direitos das mulheres, 1992, 2ªed.
- SILVA**, Vítor Manuel de Aguiar e - *Teoria da Literatura*, Coimbra, Almedina, 1984, 6ª edição revista.
- SOWALTER**, Elaine - «Toward a Feminist Poetics» in *The New Feminist Criticism*, Virago, s.d., s.l.
- VADÉ**, Yves - «L’émergence du sujet lyrique à l’époque romantique» in *Figures du sujet lyrique*, dir. Dominique Rabaté, Paris, PUF, 2001, 2ª ed., pp. 11-37.

- VIART, Dominique** - «Essais-fictions : les biographies (ré)inventées» in *L'éclatement des genres au XXème siècle*, direcção de Marc Dambre e Monique Gosselin-Noat, Paris, Presses Universitaires de la Sorbonne, 2001, pp. 331-344.
- WINNETT, Susan** - «Distinciones: mujeres, hombres, narrativa y pincipios de placer» in *Feminismos literarios*, coordenação de Neus Carbonell e Meri Torras, Madrid, Arco/Libros, 1999, pp. 147-174.

NOTA BIOBIBLIOGRÁFICA

Maria do Rosário Pedreira nasceu em Lisboa, em 1959. É licenciada em Línguas e Literaturas Modernas, na variante de Estudos Franceses e Ingleses, pela Universidade Clássica de Lisboa (1981). Em Portugal, frequentou o curso de Língua e Cultura do Instituto Italiano de Cultura. O governo italiano concedeu-lhe uma bolsa e frequentou um curso de verão na Universidade de Perugia. Frequentou também o Instituto Goethe durante quatro anos. Durante cinco anos, foi professora de Português e Francês. Depois, foi tradutora e proferiu conferências. Na Editora Gradiva, trabalhou como coordenadora dos serviços editoriais. Foi directora de publicações da Sociedade Portugal-Frankfurt 97. Na Expo 98, editou os catálogos dos pavilhões temáticos. Foi redactora das publicações dos 100 dias e *Mergulho no Futuro*, promovidos na Expo 98. Foi editora da *Temas e debates* desde 1998 até 2006.

Embora tendo publicado, em 1989, (sob o pseudónimo de Maria Helena Salgado) *Água das Pedras*, essa obra é agora desconsiderada pela própria autora. Assim, a sua verdadeira estreia literária deu-se em 1993 com o romance *Alguns homens, duas mulheres e eu*, que seria reeditado em 2004. Seguiu-se a publicação de *A casa e o cheiro dos livros*, em 1996, com reedição em 2002. Este segundo livro recebeu o prémio *Poème* atribuído pela revista *Cosmopolitan* e o prémio Maria Amália Vaz de Carvalho atribuído pela Biblioteca Municipal José Saramago de Loures.

O segundo livro de poesia *O canto do vento nos ciprestes*, datado de 2001, também foi reeditado no ano seguinte, e foi premiado com uma menção honrosa pela Câmara Municipal de Sintra no concurso literário Ruy Belo. Em 2004, publicou *Nenhum nome depois*, o seu terceiro livro de poesia e, até ao momento, último.

Maria do Rosário Pedreira é sobretudo conhecida pela autoria de livros no domínio da literatura juvenil. Em parceria com Maria Teresa Maia González e entre 1989 e 1998 publicou *O Clube das Chaves* (21 volumes), colecção que recebeu o prémio Verbo/Semanário. Em 1998, iniciou a publicação da colecção *Detective Maravilhas* da qual fazem parte até ao momento 17 volumes. Em 2000, publicou o romance *A Ilha do Paraíso* e em 2005 *A Biblioteca do Avô*.

ERRATA

Localização	Onde se lê	Deve ler-se
p. 7, 2º parág., 3ª linha	de contribuir, de alguma forma	de contribuírmos, de alguma forma
p. 10, 4º parág., 2ª linha	nele evidenciaremos nele	nele evidenciaremos
p. 14, 2º parág., 7ª linha	é um fundamentalmente	é um conceito fundamentalmente
p. 17, 1º parág., 7ª linha	No seu ponto de vista	Do seu ponto de vista
p. 18, 5º parág., 1ª linha	O hermetismo modernista tenderá	O hermetismo modernista tendeu
p. 21, 1º parág., 1ª linha	memórias privadas de foro privado	memórias de foro privado
p. 25, 1º parág., 9ª linha	o valor do sujeito autobiográfico	o valor autobiográfico do sujeito
p. 34, 1º parág., 5ª linha	que não a satisfaz.	que não o satisfaz.
p. 34, 2º parág., 3ª/4ª linha	a intimidade e o prazer revelam-se	a intimidade e o prazer revelam
p. 35, 3º parág., 6ª/7ª linha	livro infantil, intercala na narrativa principal, e que representa aqui o «livro dentro do livro» entabula	livro infantil entabula
p. 39, 2º parág., 2ª linha	também presente no	também presentes no
p. 47, 4º parág., 4ª linha	traduz de forma descontínua	traduz, de forma descontínua
p. 48, 2º parág., 3ª linha	se centra em suas vivências	se centra em vivências
p. 54, 2ª linha	os mesmos resultados da	os mesmos resultados que a
p. 55, 2º parág., 1ª linha	e o seu fim	e o fim
p. 62, 4º parág., 3ª linha	Embora, o sujeito	Embora o sujeito
p. 68, 2º parág., 1ª linha	como na literatura europeia,	como, na literatura europeia,
p. 73, 2ª estrofe, 3º verso	distribui-as	distribuiu-as
p. 79, 3º parág., 3ª linha	<i>ad eternum</i>	<i>ad aeternum</i>
p. 98, 2º parág., 4ª linha	percepciona se deixa percepcionar	percepciona, se deixa percepcionar
p. 103, 1º parág., 5ª linha	pairam sob a cabeça	pairam sobre a cabeça
p. 107, 2º parág., 1ª linha	A relação sensorial íntima	A relação sensorial, íntima
p. 108, 1º parág., 5ª linha	pelos homens, que o	pelos homens, e que os
p. 114, 2º parág., 5ª linha	voz secularmente feminina que	voz feminina que, secularmente
p. 116, 1º parág., 1ª linha	análise efectuada aos quatro livros	análise efectuada dos quatro livros

Porto, 2006

Maria Henrique Dias de Paula