

A SITUAÇÃO E A SUBSTÂNCIA  
Cinco Ensaios sobre a Ficção de Virginia Woolf e de Maria Velho da Costa

---

# A Situação e a Substância

Cinco Ensaios sobre a Ficção de  
Virginia Woolf e de Maria Velho da Costa

Rui Miguel Mesquita

Título: A SITUAÇÃO E A SUBSTÂNCIA

Cinco Ensaios sobre a Ficção de Virginia Woolf e de Maria Velho da Costa

Autor: RUI MIGUEL MESQUITA

Capa: Fotografia de Luísa Martelo

Edição: Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa (FLUP) e Edições Afrontamento

Concepção Gráfica: Departamento Gráfico / Edições Afrontamento

N.º de edição: 1700

Colecção: Estudos da Literatura Comparada, 16

ISBN: 978-972-36-1467-1

Depósito Legal: 404970/16

Execução gráfica: Rainho & Neves, Lda. / Santa Maria da Feira  
geral@rainhoeneves.pt

Distribuição: Companhia das Artes – Livros e Distribuição, Lda.  
comercial@companhiadasartes.pt

© Autor, Edições Afrontamento e Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa (FLUP)

Esta publicação é desenvolvida no âmbito do Programa Estratégico Integrado UID/ELT/00500/2013  
e POCL01-0145-FEDER-007339

Edições Afrontamento, Lda.  
Rua Costa Cabral, 859, 4200-225 Porto  
www.edicoesafrontamento.pt  
comercial@edicoesafrontamento.pt

Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa (FLUP)  
www.ilcml.com



Edições  
Afrontamento



UID/ELT/00500/2013



POCI-01-0145-FEDER-007339



## Índice

---

Apresentação .....	7
Recuo e expansão emocional .....	11
But first they must fight.....	43
Nenhuma presença de janelas.. ..	71
O evento e o episódio .....	103
Now let us talk, let us tell stories.....	133
Bibliografia .....	157

## Apresentação

---

*Este estudo está dividido em cinco áreas temáticas: a personagem; a estruturação narrativa; a representação espacial; a representação temporal; a identidade. Devemos a Virginia Woolf algumas das formulações mais esclarecedoras sobre o novo conceito de personagem; nos seus ensaios e nos seus romances, Woolf demonstrou continuamente a necessidade de superar a aceção tradicional de personagem. Essa necessidade está na base também de um conjunto abrangente de modificações que definiram o romance modernista, e por isso não é de surpreender que a alteração do estatuto da personagem tenha repercussões manifestas sobre os outros elementos da narrativa. No nosso caso, salientamos a disjunção operada entre emoção e sentimento (no sentido que lhes dá António Damásio) e as consequências que essa disjunção tem sobre a construção da personagem: uma separação definitiva entre «eu» privado e «eu» social; o cepticismo quanto à possibilidade de a linguagem registar plena e convenientemente as flutuações da subjectividade; uma dúvida obsessiva sobre o valor da memória enquanto factor de preservação da identidade. A personagem é representada em situação: amparada apenas pelas coordenadas circunstanciais que se oferecem de momento, deriva ao sabor das promessas de uma solução provisória. Ao mesmo tempo, contrastamos o recuo emocional que caracteriza a ficção woolfiana com a descrição de uma energia emocional sem nome que ocupa o romance de Maria Velho da Costa.*

*A impossibilidade de a linguagem registar plenamente os «dados imediatos da consciência» não poderia deixar de ter repercussões sobre a própria estrutura narrativa. Não ter palavras para descrever a densidade interior das personagens, ou sequer para garantir a total veridicidade das suas acções, suscita uma reserva, comum à ficção de Virginia Woolf e de Maria Velho da Costa, quanto à eficiência dos processos tradicionais de descrição narrativa. O romance modernista terá como ponto de partida precisamente a necessidade de uma gestão muito mais cuidada daquilo que a narrativa silencia; a pausa e o silêncio narrativos podem assumir um efeito poético tão preponderante quanto a combinatoria verbal. O silêncio suscita*

o espanto e o assombro, não menos do que a palavra; sobretudo, destrói a ilusão de que a personagem poderia mover o mundo – pois elas são antes movidas por ele. Há assim um misto de fascínio e de alienação perante um mundo cuja densidade é tão apelativa quanto proibitiva. Por outro lado, os autores modernistas estabeleceram um novo pacto de leitura, de acordo com o qual a leitura não é só um acto de interpretação livre, mas também um acto exigente, no qual o leitor assume forçosamente que a configuração do mundo ficcional não tem de ser integralmente oferecida pelos dados textuais. Dir-se-ia mesmo que, em certos momentos, o que não é contado é mais importante para a actualização desse mundo do que aquelas informações que constam do texto. O mundo ficcional é assim constituído também por espaços parcelares cuja natureza não é totalmente esclarecida pelo texto.

Dáí chamarmos a atenção para a importância de um espaço não-participado na ficção das duas autoras. Em ambos os casos, trata-se de salientar a forma como o espaço pode ser por vezes configurado em termos absolutos, sem qualquer participação das personagens; se quisermos, uma redução da focalização interna até ao ponto em que a personagem reconhece ter sido tomada por uma presença externa sobre o qual não é capaz de assumir um papel activo. Serve, no entanto, este momento para prelúdio da conceptualização do próprio espaço como uma construção em grande medida inconsciente, da qual só nos apercebemos depois do reconhecimento de outras perspectivas, mais ou menos compatíveis. Uma diferença importante, no entanto, entre as duas autoras: enquanto na ficção de Virginia Woolf a construção da subjectividade é assumida contra a presença estranha do espaço absoluto, há, em Maria Velho da Costa, uma vertente lúdica da qual participam tanto a construção espacial como a construção da subjectividade. Trata-se de uma tendência que as neurociências têm aproximado da própria experiência estética: ambas dependem daquilo que Gilles Fauconnier e Mark Turner designaram de *integração conceptual*. Referimo-nos, no caso da representação espacial, ao vislumbre da imanência total do mundo exterior, onde por fim se encontra integrada a pluralidade de espaços configurados ao longo do texto. A pura imanência motiva um estranhamento – a que damos o nome de beleza; e é este estranhamento que é colocado permanentemente em jogo em romances como *Casas Pardas*.

A mesma possibilidade lúdica é explorada na representação temporal característica da ficção de Maria Velho da Costa. Embora ela siga o exemplo de Virginia Woolf na exploração de um tempo ficcional desagregado, lembra também que é possível atribuir um significado a essa desagregação. Será uma atribuição mais instável que a veiculada por uma perspectiva unificada sobre esse tempo ficcional, mas é uma atribuição possível. Basta assumir que não há a necessidade de adoptar uma perspectiva única sobre o tempo ficcional e aceitar as virtualidades lúdicas de uma multiplicidade de pontos de vista; este é um avanço significativo sobre a ficção de Virginia Woolf, mesmo sobre um romance tão experimental como *The*

*Waves*. *Missa in Albis* é um exercício continuado sobre as possibilidades de uma criação inesgotável de perspectivas diversas sobre o tempo ficcional, ou mesmo sobre a própria possibilidade de o tempo poder ser representado sem perspectiva. Entendido assim, o tempo ficcional é independente das categorias de passado, presente e futuro; essas categorias só são necessárias quando é escolhido um ponto de vista em particular. Por outro lado, há uma vítima colateral deste exercício: o próprio narrador que, ainda em *The Waves*, funcionava como uma última garantia de uma perspectiva unificada sobre o tempo ficcional. Mas afastada essa garantia, o romance descreve por fim a substância da realidade; o tempo ficcional confunde-se com o próprio tempo real.

A possibilidade de o romance descrever essa substância da realidade permite, por sua vez, uma nova concepção de como a narrativa contribui para a construção da própria identidade. O facto de a vida de uma pessoa poder ser narrada de formas muito diversas deve ser entendido como a consequência do seu envolvimento numa rede maior, ou seja, a comunidade que é constituída por um número potencialmente infinito de vidas individuais. As histórias de vida de cada um têm, umas sobre as outras, efeitos irrepetíveis, e os encontros mais improváveis podem transformá-las drasticamente; constituem, em suma, um sistema caótico, cujas zonas obscuras ou intangíveis podem assumir uma relevância imprevisível. Neste sentido, Virginia Woolf e, posteriormente, Maria Velho da Costa desenvolvem as virtualidades de um mundo ficcional pós-aristotélico, ou seja, um mundo onde as noções de responsabilidade e de transparência estão consideravelmente diminuídas. Por outro lado, o indivíduo dá significado às suas experiências pessoais ao integrá-las em géneros narrativos como o romance de guerra, a novela romântica ou o Bildungsroman. Estes são géneros fundacionais, na medida em que podem sustentar um sentido de identidade e oferecem um sentimento de pertença à comunidade em que eles foram desenvolvidos; são estruturas epistémicas através das quais podemos interpretar a nossa existência e a realidade à nossa volta. Aqui, o romance de Maria Velho da Costa separa-se decisivamente do de Virginia Woolf: enquanto neste o género narrativo (e as expectativas a ele associado) é visto como um impedimento à interpretação fidedigna dessa existência e dessa realidade, em Maria Velho da Costa o género é mais um motivo, ele próprio com o seu quê de caótico, para o exercício lúdico do romance. Sendo assim, o género narrativo pode ser um ingrediente imprescindível desta afirmação vital e exuberante (por oposição à sua «morte» ou «exaustão») do romance.

Por outro lado, o problema do género narrativo não pode ser desligado de uma sua eventual peculiaridade no modo como organiza a experiência humana. Seja como constrangimento, seja como oportunidade lúdica, ambas as autoras encaram o problema do romance como um desafio único, impossível de ser replicado em outros géneros literários ou em outras áreas do conhecimento. Mas talvez seja essa dimensão única que os torna particular-

mente apetecíveis a uma abordagem transdisciplinar, tão fluida quanto os romances que pretende descrever. Diríamos mesmo que esses romances ganham uma especial relevância num momento em que os estudos narrativos são contagiados pelo impacto dos estudos cognitivos – e pela compreensão desses mesmos estudos cognitivos de que a dimensão narrativa é uma condição necessária do conhecimento. Esperamos que os cinco ensaios subsequentes façam uma mínima justiça a essa realidade contagiante; neste sentido, devem ser lidos como prolegómenos de uma «transabordagem» que possa aglomerar os contributos das Humanidades e os das ciências cognitivas, ciente de que as «lógicas moles» que animam os comportamentos humanos podem ser objecto do conhecimento científico sem cair no preconceito das ditas «soft sciences». Pelo contrário, importa salientar que, se o comportamento humano não deve ser estudado à mesma luz que o universo físico das «ciências duras», a ele preside uma lógica própria que, sendo mole, continua a ser uma lógica... algo que o romance e a narrativa têm posto em evidência desde os seus primórdios, e a ficção de Virginia Woolf e de Maria Velho da Costa não é excepção.

## Recuo e expansão emocional

A personagem é, de forma sucinta, um participante num mundo ficcional. Essa participação é realizada através de uma rede de propriedades e de acções que tradicionalmente asseguram a especificidade da sua presença; uma presença tanto mais efectiva quanto mais independente da projectada por outras personagens. Há com efeito uma variedade de estatutos modais que as personagens podem percorrer: a sua presença efectiva no mundo criado pelo discurso textual será a forma predominante de participação, mas há também a possibilidade de ela estar presente num mundo contrafactual ou mesmo, no máximo grau de dependência, ser apenas parte do mundo imaginado por outra personagem. Essa variedade pode por vezes constituir um ponto fulcral da própria construção narrativa; é o que acontece, por exemplo, no caso de Percival, em *The Waves*, e de Eukié e Chiquinho, em *Lucialima*.

O facto de não haver um estatuto modal inerente à condição de personagem é um factor poderoso de complexidade na construção dos mundos ficcionais. Não será despiciendo referir que essa complexidade assenta frequentemente na variedade de perspectivas, por vezes incompatíveis, que possam ser tidas sobre uma personagem ou um evento; como lembra Uri Margolin, «widely different versions of the same individual – whose existence and properties in the factual domain of the story-world are confirmed by an authoritative narrating instance – may be entertained by different coagents» (Herman *et al.* (ed.) 2008: 53).

Mesmo naqueles casos em que uma personagem é manifestamente parte do mundo imaginado por outra personagem, ela não deixa todavia de ser o veículo de desejos, emoções e sentimentos específicos; o que vale também para as suas qualidades físicas e comportamentais. Ou seja, a personagem possui uma *densidade* interna, um mínimo de capacidade actante e de propriedades físicas,

