

Por uma geografia da subalternidade feminina: Tanta gente, Mariana de Maria Judite de Carvalho

Ada Milani

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIRENZE

ABSTRACT

The article focuses on *Tanta gente, Mariana* (1959) with the aim of analysing the ways in which the author, through the trajectories of the protagonists, contributes to designing a geography of subalternity feminine. Both the space and its inhabitants are mirrors of a hostile context that confines these women inexorably out of place. The eponymous novel and “A Menina Arminda”, in particular, provide a reflection on the deaf revolt of all those women who, escaping the pre-established paths, refuse to conform to the roles of wives, mothers and good housewives.

Keywords: Maria Judite de Carvalho, *Tanta gente, Mariana*, Estado Novo, space, female subalternity.

O artigo centra-se na obra *Tanta gente, Mariana* (1959) com o intuito de analisar as maneiras com que a autora, através das trajetórias das protagonistas, contribui a desenhar uma geografia da subalternidade feminina. Tanto o espaço quanto os seus habitantes são espelhos de um contexto hostil que confina inexoravelmente estas mulheres fora do lugar. A novela epónima e “A menina Arminda”, nomeadamente, proporcionam uma reflexão sobre a revolta surda de todas aquelas mulheres que, escapando aos caminhos preestabelecidos, recusam se conformar ao papel de esposas, mães e boas donas de casa.

Palavras-chave: Maria Judite de Carvalho, *Tanta gente, Mariana*, Estado Novo, espaço, subalternidade feminina.

Introdução

Apesar do silêncio que, durante muito tempo, envolveu a sua figura e a sua produção, Maria Judite de Carvalho (1921-1998) é atualmente reconhecida como uma das escritoras mais marcantes da literatura portuguesa do século XX. Autora de uma vasta obra¹, que se estende do conto à crónica jornalística passando pela poesia, pelo romance e teatro, a sua escrita é sem dúvida uma das mais singulares (cf. Besse 2012, 9) do novecentos português e configura-se no “quadro de um entendimento da poética como ‘subtracção’” (Buescu 2015, 11), sendo caracterizada por uma decisiva propensão para a concisão e brevidade:

Mesmo no romance, e por maioria de razão no conto e ainda de modo mais claro nesse género de eleição que é a crónica jornalística, ficcionada ou não, a poética juditiana configura-se em torno da acentuação do carácter ‘breve’ de um discurso que, em última análise, retoma e mima o carácter ‘breve’ da vida (Buescu 2015, 12).

Esta predileção pela forma breve é já patente no livro de estreia, *Tanta gente, Mariana* (1959), que, para além de constituir a matriz das obras seguintes, sinaliza a inserção de Maria Judite de Carvalho naquela “constelação” (Lourenço 1966, 923) que iria abalar o panorama literário português da década de 50 e 60. Conforme aponta Eduardo Lourenço, entre 1953 e 1963 surge uma nova geração de escritoras e escritores que, a despeito de certos “descompassos”², podem ser reunidos sob a mesma categoria de “Nova Literatura” (Lourenço 1966, 924). Agustina Bessa-Luís, Almeida Faria, Fernanda Botelho, Artur Portela Filho, José Cardoso Pires, Augusto Abelaira, Herberto Helder, Ruben A., Natália Correia e Maria Judite de Carvalho são alguns dos responsáveis pela produção de uma “prevista-imprevista torrente de *prosa nova*, sem frio nos olhos, livre até da obsessão da liberdade, supremamente desenvolta” (Lourenço 1966, 928).

¹ O *corpus* é composto por dezasseis títulos, três dos quais póstumos, nomeadamente *Diários de Emília Bravo*, *A Flor que havia na água* (volume de poesia) e *Havemos de rir!* (peça de teatro) (cf. Besse 2015, 73).

² Aludimos ao que explica Lourenço logo no início da análise: “As diferenças de idade, a diversa intenção das obras, o seu «peso» específico, interditam o fácil recurso à equívoca, mas útil categoria de «geração». Literalmente falando, Bessa Luís e Almeida Faria não são da mesma geração, como o não são Ruben A. e Abelaira. Mas talvez isso importe pouco quando se considera o tempo de eclosão das respectivas obras. Há jovens tardios e velhos precoces, no sentido próprio e figurado. O tempo do aparecimento e da gestação das obras que contam basta muitas vezes para restabelecer a um nível de significação mais probante que o da idade dos autores uma comunidade e uma afinidade nas quais a famigerada subjectividade se subordina ao pouco discernível mas imperativo «ar do tempo»” (1966, 923-924).

Distanciando-se da ética neorrealista³, eles registam nas suas obras uma viragem nas atitudes sociais, na moral sexual, na consciência política, nas crenças religiosas e nos valores culturais (cf. Fernandes 2008, 136). Nesta conjuntura de “profunda renovação da narrativa portuguesa” (Esteves 2015, 38), a publicação de *Tanta gente, Mariana* foi uma poderosa pedrada no charco, como bem destaca Urbano Tavares Rodrigues no prefácio ao primeiro volume das Obras completas:

Tanta gente, Mariana foi uma espécie de bomba, sem excessos verbais, que caiu sobre o marasmo da sociedade portuguesa do final dos anos cinquenta, com uma ironia dolorosa, por vezes ácida, denunciando as frustrações e contidas mágoas da mulher portuguesa entregue aos caprichos masculinos e aos «brandos costumes» da hipócrita moral salazarista (Carvalho 2018, 6).

De facto, os contos que compõem a coletânea fotografam, na sua totalidade, um espaço oprimente, onde as personagens são como pássaros engaiolados, presos num contexto cinzento e castrador, claro espelho de Portugal “dos anos de chumbo da ditadura” (Esteves 2015, 42). A única saída possível deste universo “asfixiante e murado” (41) é, quase sempre, a morte, entendida como via de libertação que se desdobra em vários “caminhos” (doença, morte accidental, suicídio). Como observa Helena Carvalhão Buescu, o universo narrativo de Maria Judite de Carvalho, “é composto de fragmentos de histórias descosidas e sobrepostas pelo gesto de as integrar num mesmo conjunto, de as colecionar” (Buescu 2015, 13). Dentro desta coleção, todos os protagonistas, tanto os homens quanto as mulheres, compartilham uma sorte análoga; a história de Marcelino, em “Passeio no domingo”, não é menos triste do que a de Mariana, personagem central do conto epónimo: ambos são vítimas de um destino que se abate sobre eles de maneira implacável.

Contudo, as angústias que afligem as personagens femininas revestem especial importância, considerando que, ao longo de toda a sua carreira, “a escritora nunca deixou de dar palavra ao corpo sofredor das mulheres, nomeadamente as da pequena burguesia urbana, marcadas pela solidão e pelo desespero” (Besse 2015, 73). Estes corpos de mulheres são “concebidos resolutamente na sua relação com o espaço” (73) e, conforme iremos mostrar ao longo do artigo, as diferentes maneiras de ocupar os espaços oferecem “variações de sentido” (73) que contribuem a traçar uma geografia da subalternidade. Levadas à superfície por uma “escrita muito sóbria, anti-dramática, pessoalíssima” (Esteves 2015, 38), afloram da obra de Maria Judite de Carvalho

³ “A contestação (e sobretudo, a descrição) neo-realista, que teve, e tem o seu preço, perdeu muito pássaro na mão pelos dois a voar. Era uma literatura *ética*, com o grave defeito de servir em grande parte exatamente a *mesma* ética do mundo que se propunha «transformar». A Nova Literatura é neste capítulo mais *revolucionária*” (Lourenço 1966, 928).

“histórias intimistas” (Esteves 2015, 38) centradas em personagens que, com “a «agravante» (no ângulo masculino de «ordem moral») de que [...] são femininas e de criação feminina” (Fernandes 2008, 136), põem em causa a pequena burguesia lisboeta e o “hipócrita ‘jardim de moralidade da Europa’ da era salazarista” (Esteves 2015, 38).

Armadilhas do espaço urbano

Cenário privilegiado da maioria dos contos é a cidade de Lisboa: a paisagem urbana nunca é descrita de maneira pontual, sendo geralmente sugerida por meio de simples referências a lugares mais ou menos reconhecíveis, observada e observável a partir de múltiplas perspetivas. O que concorre a recriar o ambiente são os detalhes relacionados com o que está à volta das personagens: o vaivém de meios de transporte e pessoas, as casas e os seus habitantes, os lugares de encontro e lazer ou de trabalho, como também os elos que unem a cidade ao que está fora dos seus limites (a província, as cidades europeias e de além-mar).

Nos contos que a têm como pano de fundo, Lisboa surge antes de mais como uma cidade em trânsito, cujas praças e estradas levam os destinos das personagens – sejam elas figuras centrais ou anónimas comparsas – a se cruzarem, na maioria dos casos com consequências trágicas. Vários são os meios de transporte que povoam o espaço urbano e, por conseguinte, as narrações: táxis, comboios, navios de carga, aviões, elétricos, autocarros, automóveis, camiões, cuja circulação, às vezes, põe em risco a incolumidade dos que se deslocam a pé. Em abertura da novela “Tanta gente, Mariana”, numa cidade que poderia ser uma qualquer, a protagonista está a ser acompanhada à consulta médica que irá rasgar definitivamente a ténue esperança que ainda encobria a sensação de morte iminente⁴; sentada no banco de trás do táxi, a mulher assiste ao quase atropelamento de um idoso:

Cheguei há pouco e lembro-me muito vagamente de ter vindo. Com nitidez só consigo recordar-me do homem que ia sendo atropelado e também das mãos do *chauffeur* que me trouxe, brancas, largas, de dedos curtos e quase sem unhas, a espapaçarem-se no volante como estrelas que o mar tivesse esquecido na areia. Duas mãos exangues. E no entanto o dono delas, dessas mãos, estava bem vivo.

⁴ “Pensar na esperança, que coisa imbecil! Até dá vontade de rir. Na esperança... Sempre há gente... E ela metida como areia nas pregas e nas bainhas da alma. Passam anos, passam vidas, aí vem o último dia e a última hora e o último minuto e ela então aparece a tornar inesperado aquilo por que esperávamos, a fazer o que já era amargo ainda mais amargo. A tornar mais difíceis as coisas. [...] E a esperança a subsistir apesar de tudo, a gritar-me que não é possível. Talvez ele se tenha enganado, quem sabe? Todos erram, mesmo os professores da Faculdade de Medicina” (Carvalho 2018, 9 e 11).

Insultou mesmo o velho quando ele lhe parou em frente das rodas. [...] «Compre uns óculos! Seu estupor!» O velho tinha um ar perdido, uns olhos desbotados sem olhar lá dentro. Era como se estivesse muito longe daquela rua por onde o seu corpo se passeava e onde agora estava parado a receber, sem os ouvir, os insultos do homem e o riso das pessoas que tinham parado só para isso, para se rirem. «Olha, perdeu o pio! Ó tiozinho, isso foi copito a mais ou quê?» (Carvalho 2018, 9).

A brutalidade da cena é exasperada pelas reações de agressividade dos transeuntes, enquanto Mariana, pelo contrário, é a única pessoa capaz de sentir compaixão – “Tão só, aquele pobre velho, tão só!” (Carvalho 2018, 9) –, entrevedo naquela figura vulnerável mais uma confirmação da triste verdade que lhe fora revelada pelo pai anos antes:

Uma noite dos meus quinze anos dei comigo a chorar. Não sei já qual foi o caminho que me conduziu às lágrimas, tudo vai tão longe, perdido na fita branca do passado. Só me recordo de que o pai me ouviu e se levantou. Sentou-se ao de leve na borda da minha cama, pôs-se a acariciar-me os cabelos, quis saber o que eu tinha.

– Estou só, pai. Não é mais nada. Dei porque estava só e isso pareceu-me... [...]

– Também deste por isso. Há gente que vive setenta e oitenta anos, até mais, sem nunca se dar conta. Tu aos quinze... Todos estamos sozinhos, Mariana. Sozinhos e muita gente à nossa volta. Tanta gente, Mariana! E ninguém vai fazer nada por nós. Ninguém pode. Ninguém queria, se pudesse. Nem uma esperança (Carvalho 2018, 11).

O episódio lança evidentemente luz, de imediato, sobre um assunto crucial, à volta do qual é construído não só o conto como a inteira coletânea: um destino comum de solidão, a condenação – que vitimiza todas as personagens principais – a um vazio de afetos, ou seja, ao avesso daquele cheio ilusório fruto da sensação de estarem rodeadas por pessoas, que, no final das contas, acabam por ser quase sempre inimigas, nada mais que reflexos de um país profundamente hostil.

A primeira manifestação desta hostilidade pode vislumbrar-se no trânsito de automóveis e meios de transporte. As narrativas levam-nos para a Lisboa da década de 50: sendo já quase esgotado o “impulso inicial das novas acessibilidades e da rede de transportes” (Pinto 2021, 153), que dominou a primeira metade do século XX, a cidade está a avançar para o segundo “andamento”, isto é para a “apropriação do espaço público pelo uso do automóvel” (153) que levará progressivamente até ao congestionamento da cidade na segunda metade desse século. Aquando da composição e publicação da obra, esta transição já era praticamente irreversível, como veremos daqui a

pouco. Nos contos que apresentam referências explícitas a específicos espaços urbanos⁵ – ruas, avenidas, praças – observamos que um dos eixos principais é a área as Avenidas Novas, cujo projeto, decorrido da decisão de abrir a Avenida da Liberdade a partir do Passeio Público (na segunda metade do século XIX) e de uma política de embelezamento da cidade, é transformado pelo Eng. Ressano Garcia num programa funcional de expansão urbana (cf. Pinto 2021, 153). Do ponto de vista histórico, a rede de transportes é um elemento estrutural das Avenidas Novas: os elétricos começam a circular já nos primeiros anos de 1900 e atingem o máximo da expansão na metade do século, enquanto os autocarros da Carris chegam na década de 40. Apesar da presença de longa data do transporte público, a sua preponderância vai diminuindo com a generalização do uso de carros privados: “O automóvel faz notar a sua presença nas Avenidas Novas a partir da década de 1930, poucos anos depois do alcatroamento das avenidas propriamente ditas” (Pinto 2021, 157) e, mesmo atingindo o congestionamento constante só a partir dos anos 70, já nas décadas anteriores são visíveis os efeitos deste fenómeno que se impõe à custa da pedonalidade.

Estes problemas e desafios que a moderna cidade, invadida pelos meios de transporte, tem de enfrentar são palpáveis nos contos. Depois do já referido episódio inicial do “pobre velho”, encontramos, ao longo da antologia, outros exemplos. Na novela epónima, a presença ameaçadora do trânsito de automóveis atinge o ápice de desespero quando a protagonista – petrificada no meio da rua pela visão da mulher que destruíra o seu casamento e a sua vida – é atropelada e acaba por sofrer um aborto:

O meu filho morreu dentro de mim. Uma tarde ia eu atravessar os Restauradores quando avistei a Estrela. Levava um tailleur amarelo, muito justo e, à distância, a sua cabeça ainda me pareceu mais pequena e mais preta. Sem dar por o que fazia, parei a olhá-la. Foi nessa altura que o automóvel passou e me bateu nas pernas. Caí ao chão e perdi os sentidos. Antes disso creio que gritei (Carvalho 2018, 26).

Um episódio semelhante é retomado em outro ponto da obra, nomeadamente no conto “Passeio no domingo”, onde a perspetiva de uma breve escapadinha fora da cidade, entendida como oportunidade de se furtar a um trabalho frustrante e a um casamento insosso, leva Marcelino, o protagonista, a um epílogo dramático:

Em casa, diante da mulher, que passajava meias e se assoava muito constipada [...] sonhava com o passeio e com a Lurdes, que era uma mulher de estalo, e tinha na sua imaginação o rosto branco da Ilda e a sua voz fininha. E pensava em silêncio, mas tão alto, com tanta força, que por duas ou três vezes chegou a

⁵ “Tanta gente, Mariana” e “A menina Arminda” são exemplares neste sentido.

erguer os olhos, receoso de que a mulher o tivesse ouvido: «É no domingo. É no domingo».

No dia seguinte, porém, quando ia atravessar uma rua da Baixa, a caminho do escritório, um camião atropelou-o. Ele ia a pensar no domingo seguinte, e tão absorto que nem viu o carro nem ouviu o grito simultâneo das pessoas que estavam perto. Não ouviu nem viu nada. A última imagem que captou foi a do rosto da Ilda (o rosto de uma mulher que há de mais vinte anos ele não via e em que nunca mais tinha pensado), e o último som, o da sua voz a cantar um fado corrido (Carvalho 2018, 90-91).

Diferentemente dos anteriores, o caso de Marcelino não suscita pena, muito pelo contrário, a caneta de Maria Judite de Carvalho desliza ferindo-o com cortante ironia, enquanto símbolo da “ vaidade dos homens ” (Carvalho 2018, 31), de uma mentalidade patriarcal e moralmente hipócrita. Isto é bem visível no final do conto: após ter realçado a ausência de lágrimas da mulher, “ cheia de uma dor seca em que havia o que quer que fosse de raiva pelo homem que morrera e a deixara ainda mais só ” (Carvalho 2018, 92), o acento é posto no dramático entrelaçar-se dos destinos nas ruas da cidade. A morte de Marcelino, nesta sequência de coincidências desgraçadas, merece só um comentário passageiro, torna-se um pensamento afastado como um mau presságio:

O Alberto não apareceu. O Marcelino fora enterrado no domingo, ele tinha tudo combinado com as raparigas e não lhe parecia decente desculpar-se com um enterro. Como, porém, o cemitério onde o Marcelino ia ser enterrado era do Lumiar, cruzaram-se por alturas do Campo Grande. O Alberto, que ia de eléctrico com a Lurdes, a Arlete e um amigo convidado à última hora, tirou reverentemente o chapéu. Depois, inclinou-se para uma das raparigas, que era loira oxigenada e tinha um rosto cavalariço, e explicou:

- Aquele tipo que ali vai dentro... olha, era o tal colega de que te falei... O que te cabia em sorte. Pobre diabo! Tenho pena dele.

A mulher disse «Ah!» e apertou o casaco contra o peito, porque um grande arrepio de frio a percorreria toda, da cabeça aos pés. E durante alguns minutos, o carro eléctrico acompanhou o funeral do Marcelino, atrás da mulher dele e do Silva (Carvalho 2018, 92).

Já a partir de *Tanta gente, Mariana*, portanto, começa a esboçar-se na escrita de Maria Judite de Carvalho aquela “ ecologia objectual ” (Serra 2010, 45) que, segundo Pedro Serra, nos será devolvida com mais clareza pelos textos cronísticos da década de 60. Os meios de transporte que povoam a cidade de Lisboa possuem uma energia de atração e gravitação política, na medida em que, como observa Serra, “ são coisas que não apenas ocupam uma extensão, também se juntam e reúnem, ou separam, os indivíduos: constituem um campo

magnético” (Serra 2010, 45). As referências a “automóveis assassinos” (47) ou a outros veículos variamente ameaçadores podem ser lidas como manifestações da “precoce” atenção da autora em relação “à microfísica do poder, ao poder justamente de produzir e de destruir comunidades de coisas e de objectos” (Serra 2010, 46). Nesta perspectiva, os destacados episódios que envolvem o velho, Mariana e Marcelino são interpretáveis como reflexos da consciência “de que o poder se estriba já não tanto na legislação da vida e da morte [...], mas na biopolítica” (47), visto que, nas sociedades de controlo,

a própria morte é, enfim, administrada pela conformação de um estilo de vida: por exemplo, a ocupação do espaço ‘pelo automóvel’, que supõe, precisamente, uma conduta social nova pela qual o asfalto pode ser um destino mortal (Serra 2010, 49).

Na Lisboa salazarista, este “atrito” (Serra 2010, 47) produzido pelas viaturas sobre as vidas das pessoas vai para além dos exemplos citados; sub-repticiamente, insinuam-se nele a predominação masculina e a prática cotidiana de agressão sexual⁶, tal como se denuncia através da experiência de Clara, protagonista do conto “A avô Cândida”:

Tomou o autocarro nos Restauradores e teve de subir para o primeiro andar porque havia muita gente. Ela não gostava de ir lá para cima; tinha medo de descer as escadas em andamento, enervava-se, tropeçava quase sempre, havia quase sempre um ou outro cavaleiro amável, já idoso, que a segurava e ela não sabia muito bem se havia de lhe agradecer ou de se zangar ou até de lhe dar uma bofetada, porque não achava necessário que a agarrassem no peito nem na saia (Carvalho 2018, 50).

Tendo em vista o realce posto no trânsito de pessoas e veículos, podemos afirmar que Lisboa não surge como cidade estática: além de registar os movimentos dentro do circuito urbano, os contos assumem a capital como centro por onde se irradiam trajetórias que levam à província, a outras regiões de Portugal ou até ao estrangeiro. As viagens, reais ou imaginárias (Gouveia, Paris, Estados Unidos, Brasil, Lourenço Marques), formam um movimento centrífugo interpretável como desejo de se projetar para fora do contexto sombrio do país na altura do Estado Novo. Paradigmático é o caso de Adérito, protagonista de “A vida e o sonho”, que, enleado pelo “excesso de zelo” numa “engrenagem de que nunca mais saberia libertar-se” (Carvalho 2018, 43), devora os livros de Emilio Salgari e empurra a sua imaginação para além das fronteiras apagadas de um velho atlas, porque, afinal, “que podiam significar para o Adérito as linhas das fronteiras? A

⁶ Outro exemplo, que será mencionado mais a frente, encontra-se em “A menina Arminda”.

ele bastavam-lhe aquelas vastas extensões azuis, aquelas cidades de nome exóticos que lia (mal) em voz alta, para se ouvir, quase com volúpia” (Carvalho 2018, 42-43).

Ao mesmo tempo, Lisboa é o núcleo para onde, do exterior, convergem as histórias, as esperanças ou os receios das personagens. Se, por um lado, o contexto urbano é hostil, o ambiente rural, pelo outro, não tem nada de idílico, como se vê no conto “Noite de Natal”: à fealdade da cidade, reforçada metonimicamente pela imagem do quartel militar retratado por Joaquim, um jovem recruta, como uma “uma prisão onde estivesse a cumprir pena por morte de homem” (Carvalho 2018, 70), opõe-se o espaço aparentemente positivo da aldeia – “[Joaquim] Perguntava com saudades pela terra, se tinha chovido ultimamente, se as oliveiras tinham carregado” (69-70). A referência a um contexto rural, idealmente imaculado, imergido na atmosfera das tradições do Natal – o vinho doce, os filhoses, “o sino da igreja da aldeia [a soltar] um toque leve e risonho de festa” (70) – esconde um cotidiano de desespero e abusos (do “chefe de família” contra a esposa e a filha) que culmina num assassinato-suicídio:

Tiveram primeiro de mudar a vaca, depois de tirar a cama de palha que forrava o chão. Cavaram durante duas horas até ficarem completamente exaustas. [...] Emília, que era a mais forte, pegou então no morto pelas axilas e a mãe pelos pés. Assim o arrastaram até ao casão. Um boneco de palha. Atiraram-no para dentro da cova e sempre sem uma palavra puseram-se a bater-lhe a terra por cima. Era quase manhã quando cobriram tudo com palha e trouxeram novamente a vaca. [...] Quando, muitos dias depois, o João apareceu na herdade, encontrou-a deserta. [...] Atraído por um dos cães, que gania encostado ao casão, meteu os ombros à porta e entrou. As duas mulheres tinham-se enforcado (Carvalho 2018, 75 e 78).

O que sobressai é uma realidade em contratendência com “o elogio dos valores e das virtudes camponesas” (Pereira 2016, 52), longe da visão romântica do mundo rural que a ditadura se esforçou de propagandear. Outro exemplo da confluência para a cidade nota-se em “A menina Arminda”, conto que aprofundaremos mais adiante, cuja protagonista converge para Lisboa – nomeadamente para “um modesto segundo andar na Rua da Fé” (Carvalho 2018, 64) – guiada pela esperança de ultrapassar um trauma, refugiando-se no anonimato proporcionado pela grande cidade. A migração de Arminda pode ser relacionada, de certa forma, com a tendência centrípeta das primeiras décadas do século XX, altura em que a capital exerce sobre o país um efeito de “miragem” (Pinto 2021, 12). Como explica Fernando Ribeiro Pinto, no período de 1890 a 1940 Lisboa assiste a um “surto urbano, acompanhado de emigração maciça dos rurais e do aparecimento

de inovações que vão alterar profundamente o hábito de vida na cidade” (Pinto 2021, 74). Este pulo demográfico, é contemporâneo da intervenção urbanística que dilata a cidade pelos eixos que provêm do seu centro histórico:

O processo de realização das Avenidas Novas constitui um forte catalisador da expansão da própria cidade e que o quadro demográfico, paralisado durante várias décadas, se altera profundamente nessa altura. [...] durante os anos em que a Lisboa moderna se formula a partir da Avenida (da Liberdade) e da Rotunda (do Marquês de Pombal), a população passa dos 200.000 habitantes, que tem até fim do decénio de 1870, para 450.000 em 1910. Só nas duas décadas da transição do século (1890-1910) a cidade regista um aumento populacional de 45% [...] (Pinto 2021, 74).

A mudança para a cidade, contudo, nem sempre corresponde a um melhoramento da qualidade de vida. De facto, as personagens femininas de Maria Judite de Carvalho, embora façam parte da burguesia urbana e não estejam colocadas à margem dos circuitos económicos, permanecem, no entanto, inexoravelmente “inadaptadas” (Prata 2012, 153).

Em cada esquina um inimigo

Se bem que o espaço urbano, através do vaivém de pessoas e meios de transporte, seja retratado como cenário em marcha, a cidade é simultaneamente coberta por uma capa de controlo e opressão que abafa os seus habitantes: tal como a “teia” urbana, com o seu retículo de ruas, praças, avenidas, parece de certa forma prender as personagens e “conspirar” contra elas (por exemplo, nos referidos casos de acidentes, símbolos da má relação homem-máquina), de maneira semelhante, os indivíduos conspiram uns contra os outros.

Enquanto as dinâmicas de opressão, na esfera do trabalho, afetam tanto as personagens masculinas quanto as femininas, estas últimas são vítimas de uma dominação totalizadora. Neste sentido, a cidade é espelho da estrutura vertical da sociedade salazarista, que aprisiona as mulheres num “recinto de minoridade” (cf. Brogi 2022); elas são, em definitiva, condenadas à solidão por não se conformarem às expectativas que a sociedade deposita nelas. Isto é evidente, por exemplo, na questão da maternidade, central em vários contos: posto que, como é sabido, na ideologia estado-novista, a mulher é “esteio da família” (Pimentel 2011, 32), cabendo-lhe cumprir o “belo papel de mãe e de esposa” (36), as personagens de Maria Judite de Carvalho acabam sempre por frustrar este preceito. Eis o que observa Fernando Curopos:

La mère marginale ou marginalisée est une figure récurrente dans la productions littéraire de Maria Judite de Carvalho, montrant ainsi un modèle divergent par rapport à la mère exemplaire de la Lição de Salazar. Dans le Portugal catholique et paternaliste des années 50-60, la présence de la mère “autre” vient bouleverser un idéal faussé, une «mystique féminine» aussi fausse que la «mystique impériale» (Curopos 2012, 32-33).

Voltando à “atitude conspirativa” da cidade e dos seus moradores, um detalhe recorrente, útil a refletir sobre a paisagem humana, tem a ver com os olhares e os mexericos das pessoas. No conto “A menina Arminda”, a protagonista, ainda adolescente, é vítima de violência sexual:

Quando *aquilo* acontecera, vivia ela numa pequena cidade de província, onde a mãe era professora. O pai morrera meses antes e ela tinha catorze anos. Uma criança com formas de mulher, alta para idade e já um pouco forte. Era alegre e gostava de brincar com as outras garotas e de correr com elas pelos campos da periferia, perto da casa onde morava. Uma tarde, quando regressava da escola e seguia sozinha por uma rua deserta, um carro tinha parado junto dela. *Não quer dar um passeio?*, perguntara uma voz suave, persuasiva. Arminda aceitara. Aceitara porque nada sabia da vida, porque ninguém a tinha prevenido contra ela. Esse homem encarregar-se ia de preencher tal lacuna, à sua maneira, naturalmente (Carvalho 2018, 63)

A mãe, exasperada pela “bisbilhotice do povo” e pela “curiosidade dos olhares” (Carvalho 2018, 64), confrontada com a perspectiva de que “ali nunca a filha se casaria” (64), decide mudar-se com ela para Lisboa, alugando um “modesto segundo andar na Rua da Fé” (64). Porém, Arminda revelar-se-á sempre refratária aos estímulos da cidade, recusando encaixar-se nas malhas impostas:

Arminda não quisera estudar mais e a mãe não tinha sequer pensado em empregá-la. Ela sabia que a filha era uma mulher ferida, magoada para o resto dos seus dias. Na rua tinha sempre os olhos baixos, nada a interessava. Em casa, levava o tempo a devorar romances como se esse mundo fictício que eles lhe davam fosse uma compensação para a sua existência vazia (Carvalho 2018, 64).

A este propósito, resulta significativo destacar alguns interessantes detalhes sobre o bairro no qual a menina mora, apresentado como um microcosmo onde todos se conhecem e estão informados sobre a vida dos outros. O barbeiro, “à porta da sua loja” (Carvalho 2018, 62), a Dona Perpétua, “entre vidros a ver quem passava” (62), representam todas as pessoas que “a conheciam, ou antes, que julgavam conhecê-la só porque a viam passar todas as manhãs, muito séria, apressada quase sempre” (62). As intrigues que determinaram a fuga da

província voltam em breve a aparecer com a mesma dureza; no bairro brilham os olhos dos moradores a espreitar por todas as frestas e esquinas, impulsionados por uma única obsessão – “Saber o que fazia a menina Arminda” (Carvalho 2018, 62):

[...] a rapariga sempre lhes tinha inspirado desconfiança. Às mulheres sobretudo. Elas gostavam de se visitar, falavam das doenças dos filhos, das vidas das outras, das que não estavam presentes. Ela não. Estava sempre metida em casa. Só a viam quando saía para o emprego porque mesmo à hora em que regressava (só trabalhava na parte da manhã) as lojas estavam fechadas e as famílias reunidas à volta da mesa do almoço. A criada, uma velha que mal se podia arrastar, ela calada como o tronco ressequido da árvore com que se parecia. Muitas vezes as vizinhas, curiosas, lhes haviam oferecido um cafezinho, um copito de aguardente, em troca de uma ou outra pergunta. Onde estava empregada a menina Arminda? Que fazia ela em casa todas as tardes? Trabalhava? Cosia? Bordava? [...] Que fazia ela todas as tardes em casa, sem visitar ninguém, fechando praticamente a todos a sua porta? Era o que mais as preocupava sempre (Carvalho 2018, 62).

Eixo deste controlo, cravado no coração da sociedade, são as “boas donas de casa”, causticamente estilizadas por parte da autora e tidas como alvo das críticas desde o início do conto⁷:

As mulheres, essas, perderam a cabeça com a notícia que os maridos lhes tinham lido em voz alta. Elas nunca liam o jornal, era bom para os homens, futebol, política e coisas assim. Tinham mais em que pensar. Mas nesse dia debruçaram-se, quiseram ler também (Carvalho 2018, 62).

Este comentário retoma a ideia, muito em voga naquela época, de que a “boa dona de casa” da burguesia urbana não tinha necessidade de ler os jornais porque, como bem sintetizara António Ferro através da voz da Leviana, personagem da homónima novela de 1921: “Os homens são os jornais das mulheres. São eles que as trazem ao corrente de toda a vida que passa” (Pereira 2016, 44). O “atestado de acefalia” (44) que a Leviana se atribuía a si própria,

⁷ A aversão às “boas donas de casa” também sobressai no conto “Tanta gente, Mariana”. Veja-se o seguinte excerto, por exemplo: “Detesto as boas donas de casa. Se são pobres, esfalfam-se a trabalhar, se são remediadas ou ricas arranjam uma ou mais pessoas para se esfalfarem em seu lugar. De qualquer dos modos são escravas do trabalho ou então da vigilância com outras escravas às suas ordens. A vida a correr lá fora, os maridos e os filhos a correrem com a vida, metidos nela, e as donas de casa a esfregar a limpar, a dar brilho aos metais” (Carvalho 2018, 35). Vale a pena lembrar que uma parte das crónicas publicadas no *Diário de Lisboa* entre 1971 e 1974, as quais, mais uma vez, apresentam uma subtil crítica aos hábitos da mulher cidadina, será designada com o nome “Diário de uma dona de casa” (cf. Carvalho 2019).

como observa Sandra Marques Pereira, “não era apanágio da ‘sub-categoria feminina das mulheres voluptuosas’” (Pereira 2016, 44), mas atingia até as que esgotavam a sua existência no espaço doméstico. Pelo contrário, Arminda, não se conforma com este papel, é uma presença “rebelde” que foge às categorias:

Ora a verdade é que ela não fazia absolutamente nada e isso não o podiam compreender todas aquelas mulheres trabalhadeiras, que cozinhavam, cosiam a roupa dos maridos e dos filhos, traziam as suas casas como um brinco, a quem o tempo nunca sobejava, e que eram, mesmo aquelas que não davam por isso, que ficariam espantadas se alguém lho dissesse, muitíssimo felizes. Pensavam pouco, essas mulheres, embora normalmente falassem bastante. E nunca passaria pela cabeça de nenhuma delas que Arminda levasse as suas tardes sentada numa cadeira, as mãos caídas no regaço, a pensar. E no entanto era assim, tinha sido assim durante meses, desde que a mãe morrera e a deixara sozinha no mundo. Arminda pensava. Gastava assim as tardes (Carvalho 2018, 63).

O “mau hábito” de pensar (como o de ler) é extremamente subversivo; não por acaso, é precisamente a junção dos dois que faz germinar o desígnio criminoso de roubar um bebé: só as crianças é que conseguiam “tirá-la da apatia em que parecia ter mergulhado para sempre” (Carvalho 2018, 65), por isso ficava a observá-las “de olhos bem abertos, ávidos, como um menino pobre e com fome observa a montra de uma pastelaria” (64). Na descrição dos preparativos do plano, entra em cena a relação entre a mulher e o espaço urbano:

Sem a mãe, a casa começou a parecer-lhe intolerável. Gostaria de se empregar mas sabia que tal coisa lhe não era possível. Começou a sair, a ir para o Parque, para o Campo Grande. Sentava-se num banco e olhava para as crianças. [...] A primeira manhã de chuva da sua nova vida deixou-a perplexa, sem saber o que fazer. Gastou-se a passear pelas ruas, depois regressou à hora do costume. Mais tarde, porém, descobrira uma pastelaria sossegada em frente de um colégio, ao Intendente, e aí passava as manhãs chuvosas, com uma chávena de café na frente e um livro aberto, mas sem perder de vista a porta por onde entravam e saíam as crianças (Carvalho 2018, 65-66).

A prática de caminhar resulta aqui reveladora, especialmente se posta em relação com o que escreve Michel de Certeau em *A invenção do cotidiano*:

[...] se é verdade que existe uma ordem espacial que organiza um conjunto de possibilidades (por exemplo, por um local onde é permitido circular) e proibições (por exemplo, por um muro que impede prosseguir), o caminhante atualiza algumas delas. Deste modo, ele tanto as faz ser como aparecer. Mas também as desloca e inventa outras, pois as idas e as vindas, as variações ou as improvisações da caminhada privilegiam, mudam ou deixam de lado elementos

espaciais. [...] o caminhante transforma em outra coisa cada significante espacial (Certeau 1998, 177-178).

Arminda, assim como vimos, gasta as tardes a pensar e, nas suas caminhadas, empreende trajetórias silenciosas que ultrapassam os limites estabelecidos; por meio de “atalhos e desvios” (Certeau 1998, 178), consegue eludir a curiosidade das vizinhas e infringir a fronteira entre os “caminhos considerados lícitos ou obrigatórios” (178) (o trajeto casa-trabalho-casa), atualizando-a em segredo (cf. Certeau 1998, 178):

Como receava que a vizinhança e a própria criada lhe chamassem doida, inventou então, para ambas, um hipotético emprego onde trabalhava pela manhã, e todos os dias saía de casa à mesma hora, para não causar suspeitas (Carvalho 2018, 65-66).

De maneira significativa, ela concretiza o seu plano no Parque Eduardo VII, lugar que – vale a pena evidenciar – toma o desenho paisagístico que hoje lhe conhecemos entre 1930 e 1940, na fase em que Lisboa se afirma como Capital do Império, promovida através da Exposição do Mundo Português e da arquitetura de regime (cf. Pinto 2021, 77):

No Parque Eduardo VII estava todas as manhãs um garotinho dentro do seu carro azul. [...] Sentia-se inundada de esperança pela primeira vez, depois *daquilo*. [...] Tinha de ser aquele. [...] O menino dormia a sorrir. Arminda pegou-lhe ao colo tão cautelosamente que ele não acordou. Depois deslizou sem que ninguém a visse. Ninguém a viu também na Rua da Fé. Era a hora do almoço e as lojas estavam fechadas. Só a D. Perpétua, por detrás dos vidros, a viu passar, mas como não pusera os óculos de ver ao longe não compreendeu muito bem que espécie de pacote levava a menina Arminda, muito apertado ao peito (Carvalho 2018, 67-68).

O delito da menina Arminda não escapa à monitoração de vizinhos e vizinhas. Por fim, depois de um breve momento de incerteza, a tranquilidade resulta prontamente reestabelecida:

Essa felicidade durou exatamente dois dias e duas noites. [...] O vizinho do primeiro andar contara na véspera, em casa de uma irmã onde fora jantar, que havia agora uma criança no andar de cima. Ouvira-lhe o choro, de noite. O cunhado, que lera nos jornais o desaparecimento do bebé, quis saber pormenores e depois telefonou a um amigo polícia. Tinha sido assim (Carvalho 2018, 68).

Esta tendência para a vigilância, no microcosmo do bairro ou do prédio, não é de estranhar, sobretudo se considerarmos que naquela mesma altura houve uma “regulamentação cirúrgica e omnipresente” (Pereira 2016, 61), relacionada sintomaticamente com os empregados condominiais (porteiros). No Regulamento das Escadas e Porteiros (1944) eram definidas as suas funções, que, para além de dizer respeito à manutenção e limpeza dos espaços comuns, abrangiam as seguintes obrigações:

controlo e triagem dos “visitantes”, “não permitindo a entrada dos mendigos”, nem tão pouco “que entrem além do vestíbulo da escada principal os vendedores ambulantes ou distribuidores de produtos, os quais deverão utilizar apenas a escada de serviço ou salvação” e “indagando as pessoas que entrem e que não sejam suas conhecidas, o andar a que se dirigem e a pessoa que procuram”; e, finalmente, obrigações de “trato social”, em suma, “tratar com urbanidade e atenção todos os inquilinos e pessoas que os procuram” (Pereira 2016, 61).

O limite entre o trato de urbanidade (ou, em geral, a política de boa vizinhança) e a delação acaba por se tornar incerto: a passagem de um lado para outro depende das supostas falhas dos outros. Isto é também visível no conto “Tanta gente Mariana”, cuja protagonista mora no apartamento da D. Glória, num quarto presumivelmente concedido em sublocação, regime que segundo Sandra Marques Pereira, “será durante grande parte do século XX um modo de habitar muitíssimo representativo e frequentemente apontado como um dos problemas habitacionais mais prementes” (Pereira 2016, 49).

O controlo da dona de casa manifesta-se por meio de uma série de estratégias mesquinhas que têm a ver com uma falsa caridade cristã e desembocam no condenável abandono de uma pessoa inerte. Anteriormente, no momento em que Mariana tivera a oportunidade (nunca concretizada) de fugir daquele quarto-prisão graças a um novo trabalho, D. Glória chegara a rezar “a Santa Teresinha para a D. Mariana não ir” (Carvalho 2018, 40); pelo contrário, no final do conto a “boa dona de casa” mostra-se insensível e determinada em salvaguardar a sua fortaleza dos estragos da morte:

Já não me levanto, faltam-me as forças para isso. A D. Glória veio hoje sentar-se na velha cadeira e falou durante meia hora. Não sei o que disse porque todas as suas palavras resvalaram sem entrar em mim.

- Pois não acha, D. Mariana? Não acha que era muito melhor? Eu não sabia do que se tratava mas acenei afirmativamente. Ficou muitíssimo contente.

- Pois é melhor, D. Mariana, é melhor. Lá nada lhe falta. E não se preocupe, eu já falei à D. Manuela que é enfermeira no Hospital de Santa Marta. Muito boa senhora, uma joia, não desfazendo. Prontificou-se logo a falar, a fazer o pedido.

Dizer que não, para quê? Aquela mulher estava na sua casa, na sua fortaleza, afinal. [...] Só lhe disse sem abrir os olhos:

- E Santa Teresinha não se ofenderá consigo, D. Glória? Lembre-se de que lhe pediu para eu ficar...

- Mas é para seu bem, D. Mariana, é para seu bem...

- Ah! Se é assim... (Carvalho 2018, 41-42)

O drama da geometria íntima⁸

A novela “Tanta gente, Mariana” projeta os leitores “para a junção do espaço e do tempo, do visível e do invisível, do dentro e do fora, para esse ponto em que o instante rasga a temporalidade revivida, de forma a desenhar uma travessia da dor de estar viva” (Besse 2015, 77). O presente da narração desenvolve-se no interior do já mencionado quarto colocado no apartamento da D. Glória e retratado da maneira seguinte:

Estou no meu quarto. Já não é escuro e perdeu definitivamente aquele cheiro a corpo mal lavado que já não sua por falta de sumo para deitar e também a papel antigo e a formiga, que é o de muitas mulheres velhas e que a casa tinha nos primeiros tempos. Era um cheiro que me acompanhava, que até na rua me envolvia, que me entrava pelas narinas e pela boca, que não me largou decerto nestes últimos anos porque já não dou por ele. O quarto deixou a pouco e pouco de ser horrível. Foi-me preciso agora olhar em volta de mim com atenção para tornar a ver o teto baixo com os seus grandes olhos de estuque caído, que me olhavam constantemente, que me pesavam sobre os ombros, os móveis velhos e feios, o papel das paredes, muito florido, em que a D. Glória tem um orgulho talvez excessivo (Carvalho 2018, 15).

Antes de mais, é oportuno fazer uma breve consideração sobre o ambiente doméstico enquanto espaço poroso dentro do qual se repercutem as dinâmicas de poder que estruturam a vida na sociedade. Sendo a da D. Glória uma habitação relativamente atípica (hospeda três mulheres solteiras, desprovidas da “guia” do chefe de família), não reflete a “concepção de família hierarquicamente estruturada, a partir do género e da autoridade parental” (Pereira 2016, 60), contudo as hierarquias sociais estão bem presentes. Em particular, como destaca Sandra Marques Pereira, na década de 40 (e, em medida menor, na seguinte) assiste-se ao “desenvolvimento e complexificação funcional” (Pereira 2016, 60) do espaço da cozinha, que, nos novos edifícios do Estado Novo, estará associada às seguintes divisões: *copa*; *quarto da criada* (com ligação exclusiva à cozinha e respetiva instalação sanitária); área de serviço e, em alguns casos, espaços

⁸ “Nesse drama da geometria íntima, onde é preciso habitar?” (Bachelard 1978, 339).

destinados à execução de tarefas domésticas precisas, como a costura ou o tratamento de roupa (cf. Pereira 2016, 61). A configuração conferida a esta zona não foi deixada ao caso, de facto introduziu uma clara gradação em termos de valor e acessibilidade:

1º copa, espaço de mediação entre a zona dos serviços e a social; [...] mais ou menos acessível a todos os membros da família, com provável excepção do “chefe de família”; 2º cozinha, espaço essencialmente feminino e dos empregados; 3º área de serviço, destinada às interações entre empregados domésticos e fornecedores; 4º e 5º quarto e instalação sanitária da empregada, espaço específico da empregada, mas onde a “dona de casa” tem a possibilidade de entrar (Pereira 2016, 61).

Do interior do seu quarto, Mariana testemunha os desequilíbrios de poder na esfera doméstica e a tirania da Dona Glória, que “apesar da desordem e do pouco asseio [...] considera-se uma boa dona de casa” (Carvalho 2018, 34):

À minha volta só a morte cada dia mais próxima e também o silêncio da casa, o silêncio dos ruídos da casa, da voz velha, rachada, monocórdica, da proprietária a conversar com as vizinhas que à noite vêm falar de outras vizinhas e de bordados e de criadas (são inimigas que temos de portas adentro, D. Glória!) [...] (Carvalho 2018, 24).

A proprietária acordou maldisposta. Tem ralhado toda a manhã com a criada que lhe responde com o silêncio dos seus grandes suspiros. O tema de hoje é a rapariga ter acordado mais tarde (Carvalho 2018, 34).

Ao mesmo tempo, pela janela do quarto entram os ruídos “dos automóveis que passam na rua, das mulheres que apregoam hortaliça ou peixe” (Carvalho 2018, 24), que projetam retrospectivamente a protagonista para o exterior. Através de uma série de *flashbacks* desvenda-se o passado de Mariana e as suas lembranças são salpicadas por imagens da topografia da cidade. Nos primeiros anos de casamento com o António, o ato de sair traz consigo a esperança de, no futuro, ter um filho e uma vida mais abastada:

Durante seis anos vivemos numas águas-furtadas na Rua das Pretas. O António ensinava matemática num colégio de meninas ao Largo do Andaluz e à noite dava explicações. Eu fazia cópias à máquina e uma ou outra tradução que me aparecesse. [...]

Às vezes, ao fim da tarde, descíamos a Avenida, depois a Baixa, íamos até ao rio. Nos dias de sol havia sempre junto da amurada crianças que olhavam,

deslumbradas, para os barcos, os que corriam alegremente atrás das pombas. Eu, subitamente infeliz, dizia ao António:

- Talvez tudo corra melhor para o ano. Podemos mesmo ter o menino, não achas? Gostava tanto... (Carvalho 2018, 13)

O desejo de descer na rua, de se deixar invadir pela cidade aparece ainda mais forte, como um impulso vital, no seguinte trecho, relativo à relação com Luís Gonzaga, breve entremeio que seguiu ao abandono por parte do marido:

Saíamos muito. Eu tinha uma necessidade quase física de andar, de ver pessoas, de ir aqui e além, de olhar o mais possível para fora de mim, para longe de mim. Arranjara finalmente um lugar de dactilógrafa numa companhia de navegação, mas à hora da saída, sempre que ele estava livre, encontrava-me com o Luís Gonzaga e corríamos as exposições e as matinées dos cinemas, chegávamos ao domingo, à falta de melhor, a ir ao Jardim Zoológico ver os bichos (Carvalho 2018, 28).

Retomando a reflexão de Michel de Certeau sobre a “retórica da caminhada” (1998, 179), é possível constatar que Mariana move os seus passos de maneira “assindética”, pois “seleciona e fragmenta o espaço percorrido”, “continua saltando, saltitando, como a criança, ‘num pé só’” (181). Os lugares da cidade de Lisboa são apresentados como manchas desconectadas, que surgem de movimentos instintivos. Como observa Certeau, as duas “figuras ambulatórias” (Certeau 1998, 181) do assíndeto e da sinédoque agem de maneira bem diferente no espaço:

Uma dilata um elemento de espaço para lhe fazer representar o papel de um “mais” (uma totalidade) e substituí-lo [...]. A outra, por elisão, cria um “menos”, abre ausências no continuum espacial e dele só retém pedaços escolhidos, até restos. Uma substitui as totalidades por fragmentos (um menos um lugar de um mais); a outra desata suprimindo o conjuntivo e o consecutivo (um nada em vez de alguma coisa). Uma densifica [...]. A outra corta [...]. O espaço assim tratado e alterado pelas práticas se transforma em singularidades aumentadas e em ilhotas separadas (Certeau 1998, 181).

Em contraposição com a caminhada sinedótica, que concorre à dilatação do espaço, a caminhada assindética é caracterizada pela tendência à elisão, sinal de uma falta ou de uma privação essencial como veremos daqui a pouco.

Até depois dos abandonos, até depois do atropelamento e do aborto, Mariana responde à necessidade de se perder na cidade, entre as pessoas, no anonimato:

Uma tarde entrei num cinema. Não sei já porque o fiz. Há quanto tempo não entraria numa casa de espetáculos? Passei pelo Tivoli, havia pouca gente à porta e eu senti-me como que chamada. Porque não? Era a vida, aquilo. Eu dantes gostava de ir ao cinema; mais tarde, de estar lá. De estar no cinema quando as luzes se apagavam e havia sonho diante dos meus olhos. Eu dantes gostava... Talvez ainda gostasse, quem sabe? Entrei por isso, lembro-me agora, só para saber se ainda seria capaz de gostar de qualquer coisa (Carvalho 2018, 40).

Porém, esta tentativa também fica frustrada; todos os nós convergem para um único, sufocante, emaranhado. No cinema, atrás dela, “duas mulheres, perdão, duas senhoras” (Carvalho 2018, 40) conversam entre si com as suas “vozes de contralto a rebentar pelas costuras, que [...] pertencem sempre a damas ‘muito bem’” (40) e repercorrem todos os fracassos da existência de Mariana (o amor entre António e Estrela, o divórcio, a gravidez e a perda do bebé):

- [...] Encontraram-se em Paris, ele divorciou-se, por sorte era só registado... Um autêntico *coup de foudre*...
- Que curioso. Pois a Estrela pareceu-me notável. [...]
- E boa rapariga. Uma ótima rapariga. Olha que defende sempre a primeira mulher do António. Disse-se muita coisa, não é? Uma doida que poucos meses depois do divórcio andava a passear-se pela Baixa, de barriga, estás a ver o que se disse... (Carvalho 2018, 40)

Mais uma vez, Mariana é levada pelo impulso de sair, de se “diluir” na rua:

As luzes tinham-se apagado. Levantei-me e pisei várias pessoas que se queixaram. [...] Só respirei na rua e pus-me a descer a avenida sem dar por isso. Reparei a certa altura que estava ao pé do rio. No mesmo momento vi que as pessoas olhavam para mim e que algumas se riam. Dois rapazinhos pararam na minha frente e depois deitaram a fugir. Levei as mãos à cara e tirei-as molhadas.

Nesse dia, sim, pensei em matar-me. Ainda o pensava na manhã seguinte quando a D. Glória e a criada saíram para a praça. [...] Fechei muito bem a janela e a porta da cozinha. Depois abri o gás e sentei-me à espera (Carvalho 2018, 41).

Sendo que, tal como observa Michel de Certeau, “caminhar é falta de lugar. É o processo indefinido de estar ausente e à procura de um próprio” (Certeau 1998, 183), as trajetórias empreendidas por Mariana (e sempre quebradas) mostram que a errância no tecido urbano é uma “imensa experiência social da privação de lugar” (183). Toda a sua existência resume-se num único, profundo impasse:

Acontece-me pensar se essa existência teria sido diferente, melhor, senão mais longa pelo menos mais bem aproveitada, tendo eu procedido de outro modo,

seguido por outros caminhos. E não. Não fui eu que resolvi. Não fui eu a abrir as mãos que, vejo-o agora, já estavam abertas. Fui forçada a agir e também a ficar quieta. Eu às vezes ia por uma rua larga, a ver o caminho livre e dava de súbito, inesperadamente, com uma parede. Já era tarde para recuar e então tinha de procurar de qualquer modo sair dali ou então desistir e deixar-me ficar. Não era eu quem construía o muro, não era eu também quem adiantava o tempo. Tudo lá estava, preparado para a minha chegada, à minha espera (Carvalho 2018, 25).

Depois do episódio do cinema e da última tentativa de encontrar consolo (ou uma via de fuga) no espaço exterior, a protagonista depara-se com uma única possibilidade: a de esperar a morte ao abrigo da porta do seu quarto. Na esteira de Bachelard, observamos que “o ponto central do ‘ser-lá’⁹ vacila e treme. O espaço íntimo perde toda a sua clareza. O espaço exterior perde seu vazio” (Bachelard 1978, 339). Banida “do reino da possibilidade” (339), Mariana refugia-se no “horrível interior-exterior [das] palavras não formuladas, [das] intenções inacabadas [onde] o ser, no interior de si, digere lentamente o seu nada” (339):

Mole. E enjoada comigo mesma como se me tivesse provado. Um pedaço de pão que depois de se mastigar durante muito tempo acabasse sabendo mal. Sabendo a mim própria, aos meus próprios sucos. Cuspi-me com desgosto para cima da cama e aqui fiquei líquida e espapaçada. [...] De vez em quando sinto medo, mas o quarto protege-me. Quando há pouco fechei a porta, senti que ela fazia um ruído diferente, que não ficou em suspenso como habitualmente, mas que estacou no silêncio como um ponto final (Carvalho 2018, 14).

Servindo-nos da admirável expressão com que Balzac, citado por Bachelard, fixa o movimento de oposição diante do espaço numa primeira versão de *Louis Lambert*, podemos concluir que Mariana, à beira da morte, faz *recuar o espaço* diante de si, colocando “o espaço no exterior para que o ser meditante esteja livre em seu pensamento” (Bachelard 1978, 348).

⁹ Para maior clareza, talvez seja oportuno confrontar o trecho com o original francês. Acrescentamos, aliás, outra citação da mesma obra que poderá contribuir a esclarecer o significado da expressão “ser-lá” (*être-là*, *Dasein*), retomada neste jogo entre espaço interior e exterior: “Le point central de «l'être-là» vacille et tremble. L'espace intime perd toute clarté. L'espace extérieur perd son vide” (Bachelard 1961, 243); “Parfois [...] au lieu de se souder, les mots, intimement, se délient. Préfixes et suffixes – les préfixes surtout – se dessoudent: ils veulent penser tout seuls. De ce fait, parfois, les mots se déséquilibrent. Où est le poids majeur de l'être-là, dans l'être ou dans le là? Dans le là – qu'il vaudrait mieux appeler un ici – faut-il de prime abord chercher mon être? Ou bien, dans mon être, vais-je trouver d'abord la certitude de ma fixation dans un là? De toute manière, un des termes, toujours, affaiblit l'autre. [...] Il faut y réfléchir à deux fois avant de parler, en français, de l'être-là. Enfermé dans l'être, il faudra toujours en sortir. A peine sorti de l'être il faudra toujours y rentrer. Ainsi, dans l'être, tout est circuit, tout est détour, retour, discours, tout est chapelet de séjours, tout est refrain de couplets sans fin” (Bachelard 1961, 239-240).

Conclusões

Tanta gente, Mariana anuncia “o universo disfórico que será uma constante” (Besse 2015, 74) em toda a produção de Maria Judite de Carvalho. Tanto o espaço (urbano e rural) quanto as personagens que nele habitam são símbolos de um país e de um período histórico sombrio e mesquinho, opressivo ao limite do tolerável (cf. Besse 2012, 9). As protagonistas dos contos são confrontadas com um cotidiano desumano (de solidão e violência patriarcal, por exemplo), contudo infringem a vários níveis as imposições da sociedade estado-novista que pretendia relegá-las ao papel de “anjos do lar”. Na maioria das vezes, elas são mulheres incapazes não só de ser esposas e mães, mas também de *estar* na vida, como bem expressa Mariana:

[...] essa experiência, a da vida, foi sempre para mim demasiado difícil. Nunca me habituei a ela e isso é estranho porque todas as pessoas a consideram uma coisa simples e natural, a mais natural e mais simples de todas quantas existem. Eu fiz sempre cerimónia e não procedi por isso como devia, como procediam as outras pessoas [...]. Falei alto quando as regras mais elementares mandavam falar baixo, calei-me quando devia absolutamente dizer qualquer coisa, não soube *estar*. Eu, de facto, nunca soube *estar*. Escolhi sempre mal as ocasiões para falar e para ficar calada. Troquei tudo, baralhei todas as coisas a ponto de me não achar a mim própria (Carvalho 2018, 25).

As mulheres retratadas por Maria Judite de Carvalho tentam viver o espaço à volta delas, mesmo assim ficam sempre desajustadas, sempre fora do lugar. Neste universo em que não existe nenhuma consolação nem redenção possível, em que “não há lugar nem para o transcendente, nem para a aceitação dos homens” (Esteves 2015, 42), só a palavra pode “tornar-se lugar de resistência contra todos os destroços, ruínas e desumanidade” (42) abrindo o caminho para uma “revolta surda” (Carvalho 2018, 6) que parte justamente do feminino.

Bibliografia

- Bachelard, Gaston. 1978. “A poética do espaço”. In *A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço, seleção de textos de José Américo Mota Pessanha*, 181-354. São Paulo: Abril Cultural.
- — —. 1961. *La poétique de l'espace*. Paris: Les Presses universitaires de France.

- Besse, Maria Graciete. 2012. "Introduction". In *Maria Judite de Carvalho. Une écriture en liberté surveillée*, coordinato da Maria Graciete Besse, Adelaide Cristóvão e Manuel Da Costa Esteves, 9-12. Paris: L'Harmattan.
- — —. 2015. "O adeus ao corpo em 'Tanta gente, Mariana', de Maria Judite de Carvalho". In *Maria Judite de Carvalho: Palavras, Tempo, Paisagem*, coordinato da Paula Morão e Cristina Almeida Ribeiro, 71-81. Ribeirão-V. N. Famalicão: Húmus.
- Broggi, Daniela. 2022. *Lo spazio delle donne*. Torino: Einaudi (edição digital).
- Buescu, Helena Carvalhão. 2015. "O espírito do colecionador (Maria Judite de Carvalho)". In *Maria Judite de Carvalho: Palavras, Tempo, Paisagem*, coordinato da Paula Morão e Cristina Almeida Ribeiro, 11-16. Ribeirão-V. N. Famalicão: Húmus.
- Carvalho, Maria Judite de. 2018. *Obras completas* (vol. I). *Tanta gente, Mariana – As palavras poupadas*. Lisboa: Minotauro (edição digital).
- — —. 2019. *Obras Completas* (vol. VI). *Diários de Emília Bravo*, Lisboa: Minotauro (edição digital).
- Certeau, Michel de. 1998. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Editora Vozes.
- Cuopos, Fernando. 2012. "Le modèle maternel en crise". In *Maria Judite de Carvalho. Une écriture en liberté surveillée*, coordinato da Maria Graciete Besse, Adelaide Cristóvão e Manuel Da Costa Esteves, 25-33. Paris: L'Harmattan.
- Esteves, José Manuel da Costa. 2015. "A obra de Maria Judite de Carvalho: "Uma maneira de dizer adeus". In *Maria Judite de Carvalho: Palavras, Tempo, Paisagem*, coordinato da Paula Morão e Cristina Almeida Ribeiro, 37-48. Ribeirão-V. N. Famalicão: Húmus.
- Fernandes, Ana Raquel Lourenço. 2008. "In Less Than No Time. Maria Judite de Carvalho's 'Tanta gente, Mariana'". *Luso-Brazilian Review* 42(5): 135-153.
- Lourenço, Eduardo. 1966. "Uma literatura desenvolta ou os filhos de Álvaro de Campos". *O Tempo e o Modo* 42: 923-935.
- Pereira, Sandra Marques. 2016. *Casa e mudança social*. Lisboa: Caleidoscópio.
- Pimentel, Irene Flunser. 2011. *A cada um o seu lugar, a política feminina do Estado Novo*. Lisboa: Temas e debates-Círculo de Leitores.
- Pinto, Fernando José Ribeiro. 2021. *Recomposições e representações sociais das Avenidas Novas numa cidade em transformação*. Tese de Doutoramento em Sociologia. Lisboa: ISCTE.
- Prata, Ana Filipa. 2012. "Des corps urbains sans lieu ni bornes: Diários de Emília Bravo de Maria Judite de Carvalho et Journal du dehors d'Annie Ernaux". In *Maria Judite de Carvalho. Une écriture en liberté surveillée*, coordinato da Maria Graciete Besse, Adelaide Cristóvão e Manuel Da Costa Esteves, 147-156. Paris: L'Harmattan.

Serra, Pedro. 2010. "Máquinas da voz, máquinas da escrita: estética da ciência e da tecnologia na "cronística" de Maria Judite de Carvalho". *Forma breve* 8: 43-55.
DOI: <https://doi.org/10.34624/fb.v0i8.6352>

Ada Milani

é investigadora (RTDa) de Literatura portuguesa e brasileira no Departamento de Letras e Filosofia (DILEF) da Universidade de Florença. Os seus interesses de pesquisa centram-se nas Literaturas africanas de língua portuguesa, na tradução literária e na literatura infantojuvenil. É autora do volume *Immaginari transnazionali. La formazione della letteratura mozambicana e la rivista "Itinerário (1941-1955)*, Milano, Mimesis, 2020.

Contato: ada.milani@unifi.it

Recebido: 01/04/2024

Aceito: 31/05/2024