

TERESA VEIGA - O PODER DA CONSCIÊNCIA

TERESA VEIGA - THE POWER OF CONSCIOUSNESS

Serafina Martins¹

RESUMO

Os contos de Teresa Veiga, uma escritora que já recebeu três vezes o Grande Prémio do Conto Camilo Castelo Branco, constituem a demonstração plena de que na narrativa breve se pratica, tal como poesia lírica, a arte da sugestão. Aparentemente explicativos e claros, são, na verdade, omissos, misteriosos e um grande desafio para qualquer tipo de leitor. Isto deve-se, entre outros motivos, às estruturas narrativas e à existência, explícita ou latente, de diferentes versões dos factos acontecidos. O artigo aborda estas características de forma exploratória, na expectativa de contribuir para a identificação de traços sistémicos na obra de Teresa Veiga, uma das mais extraordinárias ficcionistas portuguesas contemporâneas.

PALAVRAS-CHAVE: Teresa Veiga; contos; personagem; leitor; consciência.

ABSTRACT

The short stories by Teresa Veiga, a writer who has been a three-time-recipient of the Camilo Castelo Branco Short Story Prize, fully prove that, as happens in the case of lyric poetry, the art of suggestion is explored in short length narrative. Seemingly explanatory and transparent, they are, in truth, omissive, mysterious and a considerable challenge for all types of readers. This is due, among other reasons, to the narrative structures and explicit or latent existence of different versions of narrated events. This article approaches these characteristics in an exploratory fashion, seeking to contribute to the identification of systemic features in the work of Teresa Veiga, one of the most outstanding Portuguese fiction authors of our times.

KEYWORDS: Teresa Veiga; short stories; character; reader; consciousness.

¹ É Professora Auxiliar da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (Departamento de Literaturas Românicas) e Investigadora Integrada do Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Universidade de Lisboa, onde trabalha no Grupo 1 – Literatura e Cultura Portuguesas; é actualmente coordenadora deste Grupo. As suas publicações dedicam-se à Literatura Portuguesa dos séculos XIX, XX e XXI; nos últimos ensaios publicados, estudou obras e autores portugueses da segunda década do século XXI com o intuito de analisar a repercussão, na literatura, da crise económica desencadeada em 2008.

1 - Teresa Veiga *et alii*

Teresa Veiga é a única escritora portuguesa que, até 2020, recebeu três vezes o Grande Prémio do Conto Camilo Castelo Branco, promovido pela Câmara Municipal de Vila Nova de Famalicão e pela Associação Portuguesa de Escritores. Este prémio começou a ser atribuído em 1990, ano em que o recebeu o grande ficcionista Mário de Carvalho, mantendo-se até aos dias de hoje; devido ao seu alcance nacional e ao cuidado na selecção dos autores, constitui um importante reconhecimento de mérito no âmbito da narrativa portuguesa, concretamente no domínio da narrativa breve; além disso, e como sucede com os prémios literários, é um promotor de divulgação dos autores e da sua inscrição e localização no cânone literário, seja qual for a sua abrangência.

Teresa Veiga venceu-o em 1992 com o livro *História da Bela Fria* (também Prémio Pen Clube Português de Ficção), em 2008, com *Uma aventura secreta do Marquês de Bradomín*, e em 2015, com *Gente melancolicamente louca*. Encontramos essa informação no *site* da Casa de Camilo (Vila Nova de Famalicão); uma consulta sem grandes ambições permite-nos reconhecer a grande maioria dos autores, ligados à nossa memória pelos livros, mas também por alguma familiaridade que se ganha, de maneira inadvertida, mas feliz, por outras vias, incluindo a presença mediática e nos meios culturais e académicos. No entanto, Teresa Veiga, apesar dos prémios e outras formas reveladoras da sua qualidade (desde logo, recensões críticas sobre os seus livros em órgãos de informação), não dá azo a que essa familiaridade, resultante do convívio especial que muitas vezes se obtém entre leitores e escritores, tenha uma expressão significativa.

Na verdade, embora a autora tenha começado a publicar em 1981 (*Jacobo e outras histórias*), trata-se de alguém cuja presença pública é raríssima. De uma forma um tanto pitoresca, nos textos sobre ela tornou-se quase protocolar escrever algumas linhas sobre o facto de Teresa Veiga raramente aparecer em público com a sua identidade, circulando a ideia, não confirmada, de que assina os seus livros com pseudónimo. Vejam-se, como exemplo, algumas palavras de Maria Estela Guedes sobre o livro *História da Bela Fria*:

À falta de pontos de referência biográficos, nem fotografias da autora se conhecem, fiquei com a ideia de que escreveria uma história de família, alguma avó teria sido companheira de Florbela, o que é tão provável como improvável. // Talvez seja alentejana, pelo menos a acção das histórias corre por Beja, [Vila Nova de] Milfontes, Ourique e assenta arraiais numa certa Vila Formosa, que tanto pode ser como não ser Vila Viçosa. Enfim, uma Agustina no Alentejo, já tínhamos a Bessa-Luís imperatriz do Douro. (1992)

Existem algumas fotografias, sim, tiradas nas cerimónias de entrega do Grande Prémio do Conto, e há pequenas notas biográficas disponíveis *online* e nos seus livros. Nasceu em 1945, na cidade de Lisboa, e tem duas licenciaturas, Direito e Literaturas Românicas. Seria

entusiasmante saber em que Universidade estudou literatura, se se dedicou à literatura portuguesa, os seus convívios de leitora, preferências, influências, como escreve – horários, locais, estações do ano, sim ou não com a ajuda de café... enfim, as trivialidades que alguns inquiridos permitem conhecer. Tudo isso é ignorado pelo público, que também ignora as manifestações de natureza estética que a escritora poderia fazer; assim, não temos dela uma poética explícita – por exemplo, declarada em entrevistas, não raro valiosas para o estudo de um autor –, pelo que nos resta, neste caso, averiguar as marcas distintivas dessa poética tendo como mediadores, simplesmente, instâncias textuais. Aliás, esta peculiaridade que resulta de Teresa Veiga se resguardar tanto (havendo inclusive a situação de a escritora estar presente no lançamento de um livro seu sem o público ter qualquer noção) acarreta, além da invisibilidade do chamado autor empírico, uma certa composição mítico-ficcional sobre a pessoa, como ocorre no texto de Maria Estela Guedes antes citado. A atribuição de uma origem geográfica (Alentejo) resulta, pois, do espaço onde decorre a acção no livro *História da Bela Fria*; a interessante aproximação com Florbela Espanca provém, certamente, da leitura de “A minha vida com Bela”, uma narrativa longa incluída em *O último amante*, de 1990 (republicado e aumentado com duas novelas em 2017). Quanto a Agustina, narradora e personagem de *História da Bela Fria*, permite, embora laconicamente, trazer ao conjunto de ideias a “imperatriz do Douro” (Agustina Bessa-Luís), quiçá devido a afinidades simbólicas (o valor literário) ou no plano da expressão ficcional – um assunto com muitas possibilidades de exploração.

João Pedro Vala, numa recensão crítica sobre *O último amante* (*Observador*, 9 de Janeiro de 2017), reflecte sobre traços de auto-referencialidade existentes no livro, parte, como diz, de um “jogo de escondidas” que pontifica nas narrativas e que acaba por incluir a autora. A condição de eventual (mas não garantida) pseudonímia que referi até agora impele, no fundo, a que qualquer leitor teça projectos de identificação entre quem escreve e a matéria escrita fomentando uma graciosa mistura entre intenção do autor e, como dizia Umberto Eco, a *intentio operis* e a *intentio lectoris*.

É provável que essa mistura se agudize pelo facto de, em várias obras, Teresa Veiga escrever narrativas compósitas – onde há um compromisso entre a sequencialidade e a autonomia dos enredos –, relatadas e protagonizadas por mulheres e com grande incidência nos seus pontos de vista sobre as coisas, dizendo banalmente. Embora desinteressante para teorias de cariz estrutural e textualista, a biografia do autor e as suas intenções declaradas podem ser imensamente produtivas para o estudo das obras literárias, do mesmo modo que é produtivo fazer um esforço para descobrir identidades intelectuais criadas nos textos, com as quais por vezes se desenham *personae* confundíveis com os escritores (*et pour cause*). Nos tópicos seguintes, pretende-se, sobretudo, falar sobre identidades intelectuais/emocionais com as quais podemos viver a aventura de achar que são um pouco Teresa Veiga, a cidadã, tão misteriosa que

nem sabemos se a tratamos pelo nome real. Estão incluídos no *corpus* um conto de 1992, “História da Bela Fria” (com que se inicia o livro do mesmo nome) e um segundo de 2015, “Natacha” (*Gente melancolicamente louca*). Não seria legítimo obter conclusões fechadas sobre a obra de Teresa Veiga a partir deste *corpus*. O trabalho que aqui se apresenta é de natureza exploratória com a expectativa de anotar traços sistémicos, tendo em conta leituras mais amplas da escritora, que comecei a ler na década de 90 do século anterior. Pretende-se averiguar as personagens, alfa e ómega do que a escritora publica, encaradas sobretudo como figuras de comunicação e pensamento e como representações literárias dotadas de uma consciência em interacção com o mundo.

2 - “História da Bela Fria”

Várias

Como já se disse, é frequente os contos de Teresa Veiga serem narrados na primeira pessoa por uma figura feminina. Neste caso, o processo é ampliado; na narrativa principal, temos a voz de Agustina, que, por sua vez, a delegará em Aline, relatora da sequência mais longa que encontramos no texto. A ambas cabe a função de contar histórias de outras mulheres com quem se cruzam durante a vida em diferentes níveis de profundidade; daí ser este conto um artefacto muito sofisticado no que respeita à estrutura (com uma narrativa encaixada) e no que respeita à organização da voz, ganhando especial complexidade quando Aline assume o relato.

O *incipit* induz-nos em erro ao desencadear expectativas de um discurso autocentrado:

Até aos nove ou dez anos de idade vivi em estado de alerta permanente, sempre a fugir aos chamamentos da minha mãe, a contar os minutos que faltavam para acabar a aula, a tentar encontrar a melhor maneira de atrair sobre mim o desinteresse e o esquecimento. (VEIGA, 1992, p. 11)

O que se segue é a vida de Agustina, sim, mas enquanto membro de uma tertúlia feminina da qual faz parte a sua mãe (“a pessoa mais sociável que conheci”; *idem: ibidem*) e sua anfitriã para um universo que, como se percebe no início, primeiro repudia e depois a fascina, sem procurar a atenção das outras mulheres para si. Na verdade, serão elas o motor da acção (como se diz) e, sobretudo, um acervo com o qual a narradora se absorve e sobre que discorre em sínteses notáveis pela inteligência e efabulação. Não há dados concretos sobre a idade que tem quando conhece estas mulheres – mas é garantido ser muito jovem – nem sobre tempo e condições da elocução.

Por causa da primeira pessoa e da labilidade do discurso, há um efeito de *storytelling*, no sentido literal, compaginável, aliás, com os conteúdos do texto, pois Agustina é principalmente uma intermediária de histórias que ouve contar e depois reporta ao leitor. Seria

de ponderar estarmos perante um caso de narrativa natural como são as transmitidas pela oralidade, mas simulada, uma vez que convenções habituais – profusa interacção com o receptor, existência de articuladores metanarrativos para distinguir sequências, indução de interpretações simples –, essas convenções, dizia, não existem em “História da Bela Fria”. Mesmo quando se inicia a narrativa encaixada (a cargo de Aline, como já se explicou), na qual, sim, há marcas efectivas de *storytelling*, o leitor precisa de ter consciência de um antelóquio onde Teresa Veiga evoca, indirecta e graciosamente, as promessas de fidelidade à verdade acontecida com que nos deparamos tantas vezes na ficção, mas de que se retira, afinal, que temos acesso apenas a uma versão revista:

Não foi preciso mendigar-lhe explicações. Aline devia esperar há muito por aquele momento e desejá-lo ainda mais do que eu. Falou, falou, ora com surtos de vivacidade, ora num tom desprendido e quase ausente, mas devo dizer que nem sempre a segui com toda a atenção. Tinha sido um erro mostrar-me o jornal antes de me contar a sua história, pois eu não conseguia abstrair da impressão que aqueles rostos me causavam e às vezes dava por mim a ouvi-los falar sobrepondo-se à voz mediadora. Mesmo assim tentarei ser o mais fiel possível ao relato de Aline e para isso nada melhor que dar-lhe a palavra, omitindo as pausas, os suspiros, as quebras de voz por excesso de tensão ou por cansaço e as interrupções para recuperar o fio perdido do discurso que retalhariam inutilmente uma transcrição em nome do duvidoso efeito de autenticidade. (*ibidem*, p. 22-23)

Neste excerto, observamos um trabalho meticuloso no sentido de deixar o leitor incapaz de saber o que há de Agustina no relato de Aline. É notório o facto de o valor da autenticidade ser inferior ao de uma suposta qualidade na transmissão e compreensão dos acontecimentos; ainda assim, a narradora chama-lhe “transcrição”, atribuindo-se um papel de copista, naturalmente fiel. O compromisso de fidelidade, com formulação modalizada, acarreta a intervenção do leitor para recuperar o que, meticulosamente, vai sendo destruído.

Voltemos ao fascínio de Agustina pelas mulheres de Vila Formosa. Como ela diz:

Pelo meu lado a única pena que me ficou foi a de não ter começado mais cedo a usufruir das vantagens de conhecer o mundo e as suas bizarrias através do exemplo e do reconto oral antes de me expor a confrontos directos. Cada uma daquelas mulheres era um livro, ou melhor, um manual profusamente ilustrado dos destinos que aguardam uma desgraçada na curva do caminho. (*ibidem*, p. 11)

É provável que tais “confrontos directos” aludam a contos posteriores, já que, no seu conjunto, o livro pode ser lido como um romance em episódios, tal como propôs Maria Estela Guedes (1992), verificando a transição da narradora-personagem, as várias etapas do seu crescimento e a unidade do espaço, a que se pode juntar a unidade na intelecção do pequeno universo urbano-rural em que os factos acontecem. Tal intelecção constitui a forma primacial de nos aproximarmos desta narradora primeiro misantropa, depois misantropa arrependida e

praticante da curiosidade, a sua ferramenta de conhecimento. De onde vem a inteligência do seu conhecer não importa. Perante nós, desenrola-se um mundo sem antecedentes explicativos, que escapa a coordenadas universais; um mundo feminino resultante de cadeias de acontecimentos com finais imprevisíveis e com poucos termos de comparação. Não só as diferentes histórias das mulheres não coincidem com as de vidas banais, como também a sua interpretação por Agustina não se contenta com as do senso comum.

Todas as mulheres contempladas pela narradora personificam rupturas explosivas no interior de uma pacatez provinciana que se vislumbra de forma ténue, deixando grande espaço para a imaginarmos. O texto de Teresa Veiga investe proveitosamente na ambivalência, no efeito de surpresa, na dissemelhança, existindo uma forma peculiar para revelar um possível *background* social, o de Vila Formosa, contra o qual todo o elenco feminino ganha uma identidade própria. Aprofundando o relevo que as histórias contadas têm no texto, esse *background*, em vez de ser fornecido com o recurso a informações supletivas e extradiegéticas, surge de forma indicial no reconto de um livro inglês sobre uma “família encantadora” (VEIGA, 1992, p. 11) lido por Agustina e por uma “gorda quarentona” (*ibidem*, p. 14), prima em segundo grau, que a cativara “pela forma bem-humorada como enfrentava uma existência feita de fiascos e decepções” (*idem: ibidem*). Mr. e Mrs. Priestley, com os seus dois filhos, são uma família que parece exemplar, mas de que só conhecemos um resumo iterativo misturado com descrições de roupa, cortes de cabelo, divisões da casa – o inevitável “salão-biblioteca” (*ibidem*, p. 15) –, tudo isto cobiçado pela prima da narradora, solteira e desesperada pelos “prazeres que lhe eram negados” (*idem: ibidem*). Podemos chamar a isto um quadro burguês, havendo nesta parte do conto um pendor ekphrástico com o qual se enfatiza a configuração estática, uma pintura inerte de uma família pobremente ficcionada que lembra os Mr. e Mrs. Andrews do pintor Thomas Gainsborough. Serão Mr. e Mrs. Priestley parecidos com os habitantes da vila?

As mulheres de Agustina, suas personagens e mestras de vida, ilustram, além da capacidade inventiva de Teresa Veiga, uma poética do estranhamento (ou desfamiliarização) enquanto efeito cognitivo produzido no leitor: “the effect that literary texts can bring about on readers by challenging their ideas about what counts as «normal» or «predictable» in a given genre or narrative situation” (BERNAERTS *et. al.* 2014, p. 73). Todas carregam um sinal, ou uma marca identitária que desilude fórmulas simplificadas. Seguindo a lista apresentada no conto, verifica-se essa condição em: Odete, uma personagem que aprecia a vida social, mas “suicida falhada” (VEIGA, 1992, p.12) e com um currículo de “sucessivas lavagens ao estômago” (*idem: ibidem*); Violante, que se desdobra em herdeira de um *fatum* hereditário, filha semi-prisioneira do pai, depois adúltera e finalmente uma lésbica mundana levando “às claras uma vida de ociosidade e libertinagem” (*ibidem*, p. 14); a prima quarentona em quem uma leitura de *O Amante de Lady Chatterley* induz práticas auto-eróticas moderadas (v. p. 15-12) e

que, principalmente, é subjugada por um irmão torcionário que não quer dividir com ela a herança dos pais. Numa nova inscrição de narrativas primaciais (como é o caso do *storytelling*), Violante, Odete e a prima deixam no seu trajecto reminiscências de histórias cristalizadas na memória cultural (estar presa em casa por vontade despótica de um familiar) e também de peripécias vulgares em romances de amor e folhetinescos – a herdeira rica amantizada com um serviçal (Violante) e o fatal irmão da prima, que resume o obstáculo indispensável a certos enredos amorosos; poderíamos estar em plena tragédia amorosa oitocentista, mas tudo é desdramatizado pela narradora.

A estas três personagens, seguem-se Maria dos Mártires, com uma história de amores e três viuvezes, a mais bizarra das quais tem a ver com uma violação aos quinze anos e depois a ilibação do “sedutor” em tribunal, na qual há semelhanças com um episódio da vida de D. Pedro I presente na crónica que Fernão Lopes escreveu sobre o rei; aí são protagonistas também uma mulher violada que depois se apaixona pelo homem; o rei, impiedoso, condena-o à morte. A última das cinco mulheres é Sara, a “mãe dos mortos” (*ibidem*, p. 18) por se dedicar a limpar campas abandonadas depois de lhe ter morrido o único filho: “Vestia sempre de preto e não cheirava a rigorosamente nada tal como uma pedra” (*idem: ibidem*).

Sara permite fazer a transição para a proprietária da quinta da Bela Fria, topónimo enigmático pois não é absurdo ligá-lo a Ana Florentina, figura central da longa narrativa encaixada com que Aline, a proprietária da quinta, mitiga a curiosidade de Agustina sobre os factos trágicos que há alguns anos tinham sucedido na propriedade. Resumir tudo o que Aline conta seria irrisório e, em certa medida, uma irresponsabilidade tendo em conta aquela ética de leitura que alguns textos – segundo creio, os mais inauditos e inteligentes – incutem nos leitores. Muitas metáforas, gastas, que se usam para designar imagetivamente as obras sinuosas fazem sentido para se ter a noção do que é contado: labirinto, puzzle, floresta onde nos perdemos, encruzilhada... Ana Florentina, madrasta de Aline, é a mulher mais serena ou a mais calculista? A mais discreta ou a mais dissimulada? A mais frágil ou a mais impiedosa? Vítima ou culpada no drama dos homicídios acontecidos na quinta? Sabemos que é bela: “– Que achas desta mulher? – perguntou-me, extraíndo da carteira uma ampliação cartonada de um retrato tirado num atelier de fotógrafo. Não havia duas respostas possíveis, de tal modo beleza e dignidade se conjugavam na jovem sentada num tamborete, provavelmente roído pelas traças, para lhe dar a aparência de uma personagem de sangue real” (*ibidem*, p. 23). A margem que o conto deixa para interrogações como as anteriores não permite decidir se é ou não fria, com que grau de inocência ou de maldade traiu o marido e usou a enteada para chegar ao amante.

Outra característica justifica as metáforas de mistério e confusão, todas elas usadas há pouco com a intenção de indicar, ao mesmo tempo, a perplexidade que pode surgir nos leitores e a indecibilidade do conto. Essa característica resulta de Aline ter afinidades com Agustina, em especial na função de contadoras de histórias; deve-se lembrar, aliás, que a fidelidade ao relato

original é alegada, mas não garantida, não sendo viável extrair o putativo original da respectiva transformação. Além disso, partilham uma certa contenção emocional, em especial ao não se deixarem seduzir pelo *pathos* trágico que algumas circunstâncias à partida viabilizam, como o suicídio (a marca de Violante) ou a observação, por Aline, da morte de três pessoas.

Agustina

Nos estudos narratológicos mais recentes – chamados pós-clássicos por serem subsequentes aos clássicos formalismo, *new criticism*, estruturalismo e revisores do estruturalismo (v. HERMAN, 2013) –, tem-se realizado um trabalho considerável no âmbito da narratologia cognitiva, cujo objecto são narrativas de um espectro alargado, literárias e extra-literárias, defendendo-se uma perspectiva interdisciplinar, ancorada principalmente em áreas como a neurologia e os diferentes campos dos estudos da mente.

Nos debates epistemológicos em curso sobre esta nova abordagem, questionam-se aspectos como: i) a possibilidade de limitar a pesquisa a dados empíricos (termo que é usado para designar informações resultantes de estudos laboratoriais), com o risco de se incorrer em inferências positivistas elementares; ii) a possibilidade de alargar essa pesquisa articulando as ciências cognitivas com a narratologia clássica, neste caso, com o risco de se produzir um trabalho informe devido a um eclectismo excessivo; iii) a alienação dos estudos literários da especificidade da literatura e da experiência de leitura em si mesma (v. BERNAERTS *et. al.*, 2013, p.10-13, e MAKELA, 2013, p.130).

De um outro ponto de vista, um dos grandes interesses da narratologia cognitiva reside na forma como distingue dois planos de estudos da consciência na esfera da literatura: por um lado, o do narrador e personagens, por outro, o do leitor, especificamente, dos diferentes planos de entendimento de um texto literário, na medida em que apenas este, seja qual for o seu papel compreensivo e a sua intenção final, tem a possibilidade de reagir e ter *outputs* discursivos, mesmo que seja pintando um quadro ou fazendo um filme. Ambos os planos são relevantes para o que ainda tem de ser dito, neste trabalho, sobre os contos de Teresa Veiga. O reconhecimento do leitor como parte do fazer interpretativo não carece já de explicações; de qualquer modo, aceitar que representações internas geradas no processo de leitura são legítimas nos estudos literários é libertador dos fantasmas do impressionismo na medida em que o aparato conceptual da narratologia cognitiva se articula com fenómenos gerais de percepção (investigados pelas ciências da mente), não se circunscrevendo aos resultados da mera intuição – embora contando com eles.

Num ensaio intitulado “Cycles of narrative necessity: suspect tellers and the textuality of fictional minds”, Elaine Auyoung, que resume um modelo dos psicólogos Teun Adrianus Van Dijk e Walter Kintsch, propõe três níveis de representação de um texto na consciência do leitor,

aquilo a que chama “the surface code, the text base, and the referential situation model” (2013, p. 61). Considero o último o mais produtivo para este ensaio; a autora explica-o nestes termos:

Finally, there is the situation model, which, unlike the surface code and the text base, is considered a level of «deep comprehension». The situation model constitutes not a mental representation of the text itself but a representation of the state of affairs referred to by the text [...]. Regardless of whether the referred-to object is real or imaginary, readers routinely form mental representations about referred-to persons, places and events. (*ibidem*, p. 61-62)

Embora, como em todos os textos narrativos, apenas sejam fornecidos traços descontínuos de informação, o acto de leitura permite criar imagens completas que incluem dados intratextuais e outros, os que estão guardados na nossa memória, ecos e alusões (v. URGOLIN, 2007, p. 77) do que diferentemente conhecemos. A descrição de Agustina que vai ser apresentada talvez a humanize demasiado, no sentido em que rarefaz o seu estatuto de “ser de papel” (expressão de um estruturalista), a sua existência estritamente verbal. Com esta salvaguarda, diga-se pois que Agustina é uma rapariga muito jovem da pequena e provinciana Vila Formosa, desconhecadora das cidades grandes, primeiro fugidia, depois irredutível comparsa de amigas da sua mãe, grande observadora, uma curiosa compulsiva e sem problemas de consciência, aprendiz do presente e do futuro para seu exclusivo benefício, ouvinte e contadora de histórias, bem-humorada, a suma inteligência deste conto, eventualmente comparável com Aline e Ana Florentina. É também uma notável ironista, estando debaixo do seu olhar irónico toda a substância do conto. Um exemplo:

Por exemplo, não será uma extraordinária lição de vida sabermos que uma boa senhora que nunca recusa um convite para petiscar e dar à língua é uma suicida falhada que só não está há muito a fazer tijolo devido a sucessivas lavagens ao estômago? Se a estivessem vendo como eu estou, roliça e empoada, com as banhas apertadas num vestido às flores, chamando-me jóiinha e aprisionando-me sob o braço gordo com efusivas manifestações de afecto, talvez a ideia lhes causasse o mesmo espanto e a mesma inquietação que a mim. Então pode ser-se suicidómano e viver nos intervalos como se a vida fosse uma festa, uma feira, um Luna Park? Contaram-me que tinham sido os desgostos derivados de um mau casamento que a faziam voltar ao suicídio como a meta inevitável da sua carreira. O marido, bruto e misantropo, absolutamente intratável, dera-lhe duas filhas cabrinhas que andavam a pastar pela capital e já lhe tinham remetido dois netos, frutos do desleixo e da falta de *cash*. Ela, doente da coluna, via-se em talas para os sustentar com o produto dos seus trabalhos de agulha, pois o marido comprometera todos os bens do casal em negociatas sem futuro. Fui uma vez lanchar a casa de Odete e partilhei do seu bule de chá e de manteiga rançosa enquanto vigiávamos os netos que defecavam nos seus penicos. Não voltei a visitá-la e ela logrou o seu suicídio alguns anos depois. (VEIGA, 1992, p.12)

A memória de leitor, a rever os ecos e alusões mencionados *supra*, é activada em diferentes momentos do texto, que seria importante, mas enfadonho citar na totalidade.

Destaca-se, já na história de Aline, a personagem do Dr. Márcio Cavalcanti, o médico brasileiro de Vila Formosa, cuidador de Ana Florentina e vértice do triângulo amoroso completado por D. Camilo, o marido traído. Vemos um galã de romance-folhetim (ou romance cor-de-rosa), totalmente plausível em Corín Tellado, no simples e comovente filme *Sabrina* em qualquer das suas versões (Billy Wilder, 1954; Sydney Pollack, 1995), no marketing dos tempos modernos: “Quem o via imaginava-o facilmente a exhibir o dorso atlético e ele próprio se confessava um adorador do sol e amante de todos os desportos de velocidade” (*ibidem*, p. 29). Para além de um mistério, de farsa perturbadora para o leitor expectante e necessitado de resoluções, o Dr. Cavalcanti (*et alii*), enquanto construção literária, tem a dupla vocação de paródia/homenagem à *imago mundi* do melodrama, sem quaisquer extrapolações estéticas sobre menor, média e alta literatura – aliás, uma das qualidades da obra de Teresa Veiga é a despretensão; leia-se o episódio em que a jovem Aline tenta ser atropelada pelo descapotável do Dr. Cavalcanti, convicta de uma paixão mútua, compatível com a vida interior de uma adolescente (v. p. 34-35).

Uma configuração de Agustina não pode dispensar um juízo moral, outra componente decisiva das narrativas de Teresa Veiga, já que a escritora, e pensando no conjunto dos textos que dela conheço, faz incidir na sua ficção múltiplas questões no plano dos valores de uma forma que é ao mesmo tempo cognitiva e emocional, interrogativa e sempre desafiadora. A este nível, podemos perguntar: como é a narradora de “História da Bela Fria”? Acima de tudo, uma jovem/mulher de espírito, alegremente desajustada da *bienséance* perante a qual sobressaem as identidades morais avessas ao espírito crítico. Os seus códigos não obedecem as lógicas grupais e os seus axiomas são, exactamente, seus, formulados por um espírito de síntese que lhe permite retirar ilações gerais a partir dos casos particulares. Agustina é uma ouvinte atenta, mas também a voz de um raciocínio que expende ideias universais, de que é criadora. Movida menos pelas normas e muito mais pela “gaia ciência” da observação, encantada pelos comportamentos humanos, amante de todas as experiências, dela e dos outros, não lhe encontramos palavras de censura sobre nada que tenha a ver com costumes, desde a coscuvilhice das cidades pequenas à homossexualidade feminina, à masturbação (história da prima quarentona), ao perdão dado a um violador, aos caprichos, à manipulação do outro, ao adultério e aos homicídios.

Muito mais se pode dizer sobre os seus critérios destemidos, que desfazem faces mais sombrias do pudor ou do conservadorismo moral. Teresa Veiga fez dela uma pessoa, embora virtual, uma mulher admirável. Acompanhamos a continuação da sua existência nas outras narrativas do livro *História da Bela Fria*, devido ao seu carácter de romance compósito ou narrativa de proliferação, como também se diz. As ciências da narrativa e as ciências do “eu” admitem que a consideremos próxima de nós. Cito o filósofo Carlos João Correia:

Em primeiro lugar, as ficções narrativas permanecem variações imaginárias em torno de um invariante, a condição corporal que pressupõe constituir a mediação inultrapassável entre si próprio e o mundo ambiente físico e social. As personagens do teatro e do romance são entidades semelhantes a nós, agindo, sofrendo, pensando e morrendo. (2012, 116)

3 - “Natacha”

A cativa

O estudo de “História da Bela Fria” permite uma melhor inteligibilidade de opções narrativas e formas composicionais de personagens na obra de Teresa Veiga, em especial as que se centram em personagens femininas – as mais comuns. O conto “Natacha”, incluído em *Gente melancolicamente louca* (2015; Grande Prémio do Conto Camilo Castelo Branco), confirma o relevo de aspectos referidos antes, como o de criar a aparência de um relato oral, reavivando a tradição ancestral do *storytelling*, as histórias dentro das histórias e uma variação de consciências refractoras dos acontecimentos que torna muito difícil saber quem conta o quê e que hipotética verdade subsiste para o leitor, tantas são as camadas de ficção. Mais uma vez, é o confronto de mentes com o mundo exterior (o registo da consciência) que promove maioritariamente a significação do relato.

Embora se inicie com uma voz masculina, o editor da revista *Ecos do Mondego*, a maior parte do texto consiste, de novo, numa narrativa encaixada, onde se usa uma primeira pessoa que pressupostamente é Natacha, mas que pode ser uma estagiária de jornalismo, a “menina Susana, quase licenciada em Línguas e Literaturas Modernas” (VEIGA, 2015, p. 103); de facto, é Susana quem investiga o episódio de um casal encontrado morto em Coimbra (cidade cujo rio o título da revista homenageia), quem ouve Natacha sobre as mortes e, como explica o editor num excerto metaficcional, põe “em prática a técnica muito em voga de dar voz à jovem implicada no caso, *num processo em que se esbate a fronteira entre a realidade e a ficção*” (*ibidem*, p. 105; it. meu). O passo destacado assinala um tópico muito glosado nos estudos literários – ficção e realidade –, talvez usado no texto com ironia, mas que é uma questão operatória para se falar sobre literatura, pelo menos desde Platão, e de grande necessidade para se reflectir sobre a obra de Teresa Veiga, dadas estas travessias de histórias por diferentes narradores ou a presença do fantástico em alguns dos seus contos (v., neste livro, “Cuidado com as algas verdes”; v. SOARES, 2017). Igualmente necessário para a frequentíssima incorporação, nos seus textos, sob a forma explícita e indicial, de referências literárias ou paraliterárias, presentes desde logo nos títulos (todos os indicados a seguir pertencem a *Gente melancolicamente louca*): “O dia em que Sherlock Holmes foi salvo pelo Capitão Fracasse”, “A casa abandonada” (como a narrativa de Charles Dickens); “Isabela: falso conto libertino”;

“Negra sombra que me assombras: falso conto gótico”; “Cuidado com as algas verdes: falso conto policial”.

A propósito de ironia, convém dizer que a introdução de “Natacha” (aí considerado tudo o que antecede o artigo de Susana, que o editor alega transcrever) nos dá um retrato sarcástico de um certo jornalismo contemporâneo, vocacionado para “espevitando as conversas à mesa dos cafés e esgotar o número da revista ainda na banca” (VEIGA, 2015, p. 105-106), misturado com notas passadiças e provincianas (o provincianismo, uma ideia hoje maldita, não é rejeitado por Teresa Veiga), como se vê no título *Ecos do Mondego*, que pode ser repescado em centenas de nomes de periódicos portugueses (291, de acordo com a recolha da Hemeroteca Digital); a ironia prossegue no epílogo do conto, de novo protagonizado pelo editor, alargado agora a Coimbra e alguns inusitados costumes da cidade – a Queima das Fitas. Nesse epílogo, contudo, em poucas palavras regista-se um elogio melancólico da arte de escrever e a sua beleza, elogio que reverte a favor de Susana, Natacha – e Teresa Veiga:

Dito isto, menina Susana, só quero acrescentar que me orgulho de a ter na nossa equipa e lhe auguro um futuro promissor. De estagiário a redactor e a redactor principal é uma árdua e nobre caminhada em que se vão perdendo as ilusões mas em que se ganha mais do que o que se perde. Ou será o contrário? Será que daqui a trinta anos ainda é capaz de escrever coisas como o beijo do sol e o sopro cálido do vento? (*ibidem*, p. 127)

Não é impossível que nas duas metáforas finais se assinale o cliché (“beijo do sol, “sopro cálido do vento”), a expressão gasta, mas podemos supor também o gosto por expressões que são as imagens dos textos e ampliam a percepção. O conto autoriza estas hipóteses antagónicas, e não há, nesta e noutras características de maior dimensão, soluções redondas, à maneira do que sucede em “História da Bela Fria”. E ainda como nesta narrativa, encontramos em “Natacha”, no plano da significação, uma força centrífuga que não permite leituras fáceis e que obriga a fazer exercícios de compreensão exigentes. Compreensão e reconhecimento, pois, tal como na narrativa de 1992, Teresa Veiga integra referências multifacetadas a universos ficcionais cuja presença pode ser descoberta pelo leitor. A mais evidente, mencionada ao de leve no conto como auxiliar de memória, diz respeito a narrativas de Charles Perrault, “La belle au bois dormant” e “Cendrillon ou la petite pantoufle de verre”, sendo Natacha a menina prisioneira de algozes que a mantêm subjugada; há mesmo mães substitutas, duas, no caso, não menos madrastas possuídas por ciúmes descontrolados com os quais se refina a intensidade do cativo e se polarizam o bem e o mal – ambas as madrastas são como bruxas más.

Contudo, nunca este conto pode ser lido exclusivamente como reescrita das personagens criadas por Perrault (até porque decorre à margem de eventuais finais felizes e da liberdade plena), existindo um quadro ficcional mais vasto do que essas histórias fabulosas de Setecentos

a envolver o relato de Natacha, que é o das histórias de cativo e fuga, tão apreciadas pela literatura e pelo cinema. Estamos perante um segundo caso onde se recuperam intrigas folhetinescas (pense-se em *O Conde de Monte Cristo*) para inventar uma ficção intrincada na qual está em jogo, repita-se a mente das personagens, o mundo idiossincrático que nelas se constrói.

Devo esclarecer estas afirmações: de novo por inexistência de um narrador externo e omnisciente, o leitor tem acesso apenas ao discurso das personagens e, no caso da história encaixada, esse discurso (com alguns traços de monólogo) é totalmente ocupado com a representação de uma consciência e a sua forma única de observar, interpretar e transmitir verbalmente as ocorrências (não sabemos, recorde-se, o que é de Susana e o que é de Natacha). Na *Stanford Encyclopedia of Philosophy* encontramos a seguinte afirmação: “Perhaps no aspect of mind is more familiar or more puzzling than consciousness and our conscious experience of self and world” (VAN GULICK, 2018). O puzzle resulta aqui da multiplicação, e dispersão, de reacções cognitivas e emocionais resultantes da condição de prisioneira em que Natacha se encontra.

O pai vende-a a um casal de Coimbra, que “queria adoptar uma moça da [sua] idade para lhe dar um bom futuro em troca de companhia” (VEIGA, 2015, p. 106), mas a “moça” encontra um marido torcionário e uma mulher odiosa, para a qual reserva um caudal de metáforas depreciativas: “víbora”, “morta-viva”, “mosca apanhada numa teia”, “formiga gigante”, “mostrengo” de carne “inchada e fendida como um fruto podre”. O cativo divide-a entre a submissão e o desejo de liberdade, entre alegrias patéticas e a omnipresença do esforço para sobreviver. Em qualquer destas possibilidades, contemplamos uma mente que gera, de acordo com a doutrina freudiana, mecanismos de defesa indispensáveis para a autopreservação concitada pela catástrofe inicial (a outorga ao casal de Coimbra). Encontramos de tudo: manobras para incutir piedade no carcereiro; uma disputa surda e calculada com a mulher-mostrengo; racionalização; evasão, no empreendimento de criar histórias a partir de fragmentos mínimos do mundo exterior (“Mesmo assim, lembro-me da emoção extraordinária que foi assistir em directo a alguns minúsculos acontecimentos e de como a minha imaginação os trabalhava, transformando-os em fantásticas narrativas”; *ibidem*, p. 117); transferência, ao fazer incidir o seu desprezo na “víbora” muito mais do que no agente directo da clausura, Sr. Abel (o marido); e um procedimento mais perturbador, que consiste na identificação com o marido, já que ela própria exerce uma força dominadora sobre a mulher, e imita, por exemplo, o hábito que ele tem de fazer recortes de jornais e revistas.

Como ela diz: “Eu era orgulhosa e teimosa e estava habituada a engolir as afrontas com um sorriso nos lábios e a dar a volta às derrotas transformando-as em vitórias pessoais” (*ibidem*, p. 109). Mas será apenas uma vitória sobre o outro ameaçador a duplicação de um papel ou de uma actividade? No reverso deste procedimento, ocorrem, de forma subliminar, um compromisso agradável com a desgraça, uns momentos de prazer, uma aversão ao mundo em movimento, à circulação na vida comum, que vê como um amontoado de cenas e pessoas

grotescas (v. p. 120-121). Além disso, a fuga que realiza perto do final não esconde a sua acomodação a um estado que talvez se perpetue por mera inoperância; Teresa Veiga recorre a um expediente previsto na retórica clássica, a *antecipatio*, para introduzir esta particularidade: “Talvez também digam que podia ter-me atirado de uma janela, pedido socorro, escalado o muro (apesar do arame farpado e dos cacos de garrafas), esquecendo que o meu dono se precavera contra todas as eventualidades” (*ibidem*, p. 119).

A acumulação destes pormenores reveladores de um envolvimento emocional positivo seja, pontualmente, na relação com Abel, seja, mais sistematicamente, com a clausura parece obedecer à psicodinâmica do síndrome de Estocolmo, favorecendo esta conjectura as afirmações finais do discurso de Natacha, já depois de saber da morte de Abel e da mulher, num típico caso de homicídio seguido de suicídio, como se diz nos *media*: “Chorei quando soube e é um pensamento que ainda me entristece. Ele não merecia esse fim. Mas na verdade, ao perder a confiança na única pessoa que amava, não lhe restava outra alternativa” (*ibidem*, p. 124-125). Nada garante que Abel amava Natacha; trata-se apenas de mais uma ideação, uma fuga às possibilidades mais gravosas dos factos sucedidos. A narrativa apresenta-a menos como um ser orgânico e mais como ser pensante na defensiva, que fala de circunstâncias empíricas sob um ponto de vista interior – e oblíquo.

Uma outra história

Voltemos a falar do editor de “Natacha”, que, além de orientador de estágio de Susana, é igualmente o seu porta-voz, pois as palavras dela são totalmente reportadas por esta figura masculina, mestre de pragmatismo jornalístico e destruidor de ilusões; é excepção o último parágrafo, devido às suas nostálgicas perguntas retóricas destinadas supostamente à estagiária, mas, na verdade, mais a um éter infinito onde sobrevivem as grandes dúvidas; como o discurso do editor é directo e sem réplicas, dirigido à jovem, esboça-se aqui o recurso à pouco comum narrativa na segunda pessoa, águas em que Teresa Veiga navega facilmente como se pode ver em “A casa abandonada” (do mesmo livro), onde surge um regime denominado “narrativa homocomunicativa” por Monica Fludernik, do tipo “Eu-Tu”, quer dizer, aquele em que “both narrator and addressee share realms of existence with story world” (1993, p. 225).

Ainda outra função do editor consiste em tecer comentários sobre aquilo que lemos e teria sido escrito por Susana depois de ouvir Natacha. E um comentário em particular é decisivo para o leitor ingressar nalguma perplexidade e, note-se, também incredulidade; não a incredulidade que por vezes se gera quando um escritor de pouco aviso compromete leis da verosimilhança, mas sim outra, derivada de se criarem hipóteses sobre o que não sabemos, havendo a sugestão (de alguma maneira como na poesia lírica) de que alguém – alguma das duas mulheres – não contou a história toda. Trata-se de um caso de “disnarrated”, um conceito desenvolvido por Gerald Prince e cuidadosamente comentado por Hilary P. Dannenberg (2014). As possibilidades narrativas que tal conceito recobre são indicadas por Prince neste excerto:

[...] I am thus referring to alethic expressions of impossibility or unrealized possibility, deontic expressions of observed prohibition, epistemic expressions of ignorance, ontologic expressions of nonexistence, purely imagined worlds, desired worlds, or intended worlds, unfulfilled expectations, unwarranted beliefs, failed attempts, crushed hopes, suppositions and false calculations, errors and lies, and so forth. (PRINCE, 1988, p. 3)

No parágrafo seguinte, citarei o comentário do editor de Teresa Veiga, agora adiantando que diferentes possibilidades das que Prince enumera são admissíveis como classificação do que ali se diz. Quem diz possibilidades diz probabilidades, já que, como referi, encontramos no domínio da coisa sugerida, da manifestação de subentendidos, de eventuais omissões e, claro, de desconhecimento porque não sabemos o que eles sabem – nem isso existe, pois só são reais as vontades da escritora e o resultado que delas nos chegou. Ponto de situação: o editor pode estar a referir-se a uma omissão de factos; Susana/Natacha podem ter omitido esses factos observando uma proibição ou interdição moral; pode tratar-se de expectativas goradas, tentativas falhadas, esperanças destruídas, suposições, erros, mentiras.

Não é intenção das afirmações anteriores reinventar o conto ou fazer um exercício de sobreinterpretação, pelo menos consciente. Segundo creio, o texto em si mesmo admite as conclusões a que cheguei e, além disso, Teresa Veiga é tão extraordinária em parte por ser evasiva quando parece ser minuciosa, densa e obscura quando parece ser simples. Será essa uma razão para na recepção do seu trabalho se falar de “jogo de espelhos” (MATEUS, 2019, p. 120) ou “jogos de escondidas” (VALA, 2017). “Natacha” corrobora estas metáforas, e “História da Bela Fria” também. Eis então o comentário, em que merece especial atenção o que se diz sobre sexo, o “grande interdito”:

A sua Coimbra, menina Susana, tresanda a cadáver. Em compensação, a jovem Natacha, a grande vítima desta tragédia dos tempos modernos, é uma rapariga esperta e ambiciosa, que se enche de comida e vê televisão, preocupa-se com moda e arquitecta esquemas, talvez uma fã da Bruxa Má e de Floribela. *O grande interdito, o sexo, afinal o nó da questão, esse fica no tinteiro.* A menina Susana, muito compreensivelmente, não quis chafurdar em águas turvas e, faço-lhe justiça, provavelmente nem tem experiência de vida para tal. *Ponha-se no entanto no lugar do leitor de Ecos, que julga que em tanta prosa vai encontrar revelações sensacionais. Fica desorientado, com a sensação de que o estão a enganar,* que aquilo é um cozinhado com pouca substância e muito tempero, precisamente o oposto daquilo que o seu estômago reclama e nós, os da *Ecos*, nos esforçamos por lhe dar. (VEIGA, 2015, p.126-127; itálicos meus)

As observações metaficcionalis fazem o leitor reparar no que não foi dito – e reflectir sobre como se exerce a arte do conto e as especificidades do género. Mais ainda, incluem, no segundo conjunto destacado, uma previsão de leitura – “Ponha-se no entanto no lugar do leitor de *Ecos* [...]. Fica desorientado, com a sensação de que o estão a enganar” – que dá azo a escrutínios orientados para eventuais omissões na informação.

A mais forte sugestão do conto, e evasiva, aponta para uma sexualidade oportunista, que Susana teria ocultado, mas que o editor, agora no papel de hermenêuta, destapa com a perspectiva de quem está habituado a escândalos de alcova e não se importa de dizer umas coisas misóginas.

Mas não fiquemos por aqui. Uma diferente hermenêutica é admissível, que alerta para uma sexualidade perversa no âmbito da patologia, para que foi silenciada uma história negra, horrenda, onde se teriam vertido as piores sevícias: tráfico de seres humanos, no caso uma adolescente, e pedofilia. Nesta medida, o conto é associável ao trabalho de Paula Rego, às imagens tão intrínsecas do feminino e às perversões doentias no âmbito familiar. Naturalmente, é indissociável de Natascha Kampusch, porque, além do clamoroso nome próprio, há semelhanças na idade, na etapa de crescimento, no sequestro, na relação ambivalente com o perpetrador, nas saídas de casa, na fuga. E por outro lado o narrador é explícito ao admitir uma fusão de identidades entre Susana e Natacha (com “c”): “Terminava aqui, um tanto abruptamente, a confissão de Natacha, cuja imagem naquele momento, confesso, eu não conseguia evitar que se confundisse com o rosto infantilmente redondo, de olhos castos e sérios, da menina Susana, sentada muito direita à minha frente” (*ibidem*, p. 125). O chamado “tema do duplo”, tão caro ao imaginário finissecular, não está ausente nem neste nem no conto primeiramente analisado. Algumas reflexões poderiam fazer-se sobre esta chamada ao texto de uma personagem bíblica; para já, deixemo-la por conta dos tais jogos de espelhos e das suas qualidades recreativas.

Devido à sugestão de uma outra história, “Natacha” é uma ficção construída contra a verdade, não como princípio ético, mas como possibilidade ontológica que, a existir, rasuraria a infinita complexidade das coisas e edificaria a razão como instrumento único das conexões entre o ser humano e tudo o resto. Embora estar contra a verdade possa ser visto como uma catástrofe, por resultar num abismo de incertezas sobre o que conhecemos, não deixa de ser uma oportunidade para ultrapassar concepções lineares do mundo, para que tendemos seja por inércia, seja, digamos, por conforto existencial. Ao defender que os leitores da *Ecos do Mondego* precisam é de notícias com sexo, violência e emoções exuberantes, o editor incorpora um subtexto revolucionário quando pretende somente louvar as virtudes do aborrecido sensacionalismo. É um outro não-dito do conto, não por deliberação do editor, antes talvez pela sua falta de destreza, como provavelmente decidiu Teresa Veiga.

4 - Conclusão breve

Na obra *A consciência e o romance*, o escritor inglês David Lodge afirma que a “poesia lírica é muito provavelmente o esforço mais bem sucedido do homem para descrever os *qualia*” (2002, p. 21), quer dizer, tudo o que na nossa experiência instaura uma percepção subjectiva, sobreposta à materialidade. Não considero inoportuno falar da mesma maneira sobre a narrativa breve. A descrição de impressões individuais é inevitavelmente aproximativa e lacunar. E o

conto também, pela disciplina dos próprios textos, dos miniaturais (o microconto) aos mais extensos, mas que ainda comportam esta qualificação de género. Os contos de Teresa Veiga são o que são em parte pelas condições genológicas e em parte por serem o traslado de consciências das personagens radicadas no exterior, mas dadas a uma profunda elaboração do que aí se lhes revela. Daí que seja impossível fixar um sentido, ou dois, ou três, a tal ponto que um prudente distanciamento crítico por vezes resvala e inventa histórias sobre a história original com o desejo de preencher espaços vazios. Se, como antes se disse, Teresa Veiga por vezes escreve contra a verdade, o exercício de estudar criticamente o seu trabalho deve admitir interpretações divergentes, mesmo contraditórias, porque essa é uma maneira de lidar com o indeterminado e de dispensar calmamente o realismo e a sua poética condescendente, algo que já teve o seu tempo.

Referências

AUYOUNG, Elaine. Partial cues and narrative understanding in *Anna Karenina*. In: BERNAERTS, Lars; GEEST, Dirk de; HERMAN, Luc; VERVAECK, Bart (org). **Stories and minds: cognitive approaches to literary narrative**. Lincoln and London: University of Chicago Press, 2013, p. 59-78. Disponível em: www.jstor.org/stable/j.ctt1ddr7zh.7. Último acesso em: 26 de Julho de 2020.

BERNAERTS, Lars; CARACCILO, Marco; HERMAN, Luc; VERVAECK, Bart. The storied lives of non-human narrators. **Narrative**, Ohio, vol. 22, n. 1, January 2014, p. 68-93. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/536491/pdf>. Último acesso em: 31 de Julho de 2020.

BERNAERTS, Lars; GEEST, Dirk de; HERMAN, Luc; VERVAECK, Bart. Introduction: cognitive narrative studies: themes and variations. In: BERNAERTS, Lars; GEEST, Dirk de; HERMAN, Luc; VERVAECK, Bart (org). **Stories and minds: cognitive approaches to literary narrative**. Lincoln and London: University of Chicago Press, 2013, p. 1-19. Disponível em: www.jstor.org/stable/j.ctt1ddr7zh.4. Último acesso em: 26 de Julho de 2020.

CORREIA, Carlos João. **Sentimento de si e identidade pessoal**. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2012.

DANNENBERG, Hilary P. Gerald Prince and the fascination of what doesn't happen. **Narrative**, Ohio, vol. 22, n. 3, October 2014, p. 304-311. Disponível em: www.jstor.org/stable/24615576. Último acesso em: 26 de Julho de 2020.

FLUDERNIK, Monica. Second person fiction: narrative "You" as addressee and/or protagonist. **AAA: Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik**, Tübingen, vol. 18, n. 2, 1993, p. 217-247. Disponível em: www.jstor.org/stable/43023644. Último acesso em: 26 de Julho de 2020.

GUEDES, Maria Estela. Os mistérios de Agustina. **Diário de Notícias**, Lisboa, 1 jul. 1992. Livros, p. 4-5.

HEMEROTECA DIGITAL – CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA. Títulos. Disponível em: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Indice/IndiceA.htm>. Último acesso em: 26 de Julho de 2020.

HERMAN, David. Cognitive narratology. In: HÜHN, Peter; MEISTER, Jan Christoph; PIER, John; SCHMID, Wolf (eds). **The living handbook of narratology**. Hamburg: Interdisciplinary Center for Narratology – University of Hamburg, 2013. Disponível em: http://lhn.sub.uni-hamburg.de/index.php/Cognitive_Narratology.html. Último acesso em: 31 de Julho de 2020.

LODGE, David. **A consciência e o romance**. Alfragide: Edições Asa, 2009.

MÄKELÄ, Maria. Cycles of narrative necessity: suspect tellers and the textuality of fictional minds. In: BERNAERTS, Lars; GEEST, Dirk de; HERMAN, Luc; VERVAECK, Bart (org). **Stories and minds: cognitive approaches to literary narrative**. Lincoln and London: University of Chicago Press, 2013, p. 129-152. Disponível em: www.jstor.org/stable/j.ctt1ddr7zh.10. Último acesso em: 26 de Julho de 2020.

MARGOLIN, Uri. Character. In: HERMAN, David (ed.). **The Cambridge companion to narrative**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, p. 66-79. Disponível em: <https://doi.org/10.1017/CCOL0521856965.005>. Último acesso em: 26 de Julho de 2020.

MATEUS, Isabel Cristina. *Gente melancolicamente louca* ou a arte do conto de Teresa Veiga. **Cintilações**: revista de poesia, ensaio e crítica, Fafe, jun. 2019, p. 117-121. Disponível em: <http://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/64008/1/CINTILAC%cc%a7O%cc%83ES.PDF>. Último acesso em: 26 de Julho de 2020.

PRINCE, Gerald. The disnarrated. **Style**, Pennsylvania, vol. 22, n. 1, Spring 1988, p. 1-8. Disponível em: www.jstor.org/stable/42945681. Último acesso em: 26 de Julho de 2020.

SOARES, Marcelo Pacheco. O cânone e o contemporâneo em um conto fantástico de Teresa Veiga. **Forma Breve**: revista de literatura, Aveiro, n. 14, 2017, p. 271-287. Disponível em: <https://doi.org/10.34624/fb.v0i14.385>. Último acesso em: 26 de Julho de 2020.

VALA, João Pedro. O genial jogo das escondidas de Teresa Veiga. **Observador**, Lisboa, 9 jan. 2017. Disponível em: <https://observador.pt/2017/02/09/o-genial-jogo-das-escondidas-de-teresa-veiga/>. Último acesso em: 26 de Julho de 2020.

VAN GULICK, Robert. Consciousness. In: ZALTA, Edward N. (ed.). **The Stanford Encyclopedia of Philosophy**. Stanford: The Metaphysics Research Lab – Center for the Study of Language and Information – Stanford University, Spring 2018 edition. Disponível em: <https://plato.stanford.edu/archives/spr2018/entries/consciousness>. Último acesso em: 26 de Julho de 2020.

VEIGA, Teresa. **História da Bela Fria**. Lisboa: Cotovia, 1992.

_____. **Gente melancolicamente louca**. Lisboa: Tinta-da-China, 2015.