

# ***ERA UM SOM QUE EU VIA*** **— MARIA VELHO DA** **COSTA E O ENGAJAMENTO** **ENTRE O VERBO E A** **IMAGEM**

***IT WAS A SOUND I SAW — MARIA VELHO DA COSTA AND THE ENGAGEMENT BETWEEN VERB AND IMAGE***

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v16i32p191-200>

Susana Vieira<sup>1</sup>

## **RESUMO**

“La Dame à la Licorne”, tapeçarias do século XV, são uma alegoria dos cinco sentidos e o mote que interrogou Maria Velho da Costa, escritora portuguesa do contemporâneo literário experimentalista que, sobre esse universo, viajou “Para que uma nova viagem — a do leitor — comece, por sua vez”. É o texto “A vista” (inserido na obra coletiva *Poética dos cinco sentidos*) um desafio aos “contos na boca”, às “mãos que me afagaram na infância”, ao “bafo no primeiro espelho”. Apesar do recurso a um mecanismo de retórica efrástica, há um processo inverso na expansão do específico, porquanto MVC procura a palavra na tela pintada, o “incriado”, não fosse a escrita um agente, por excelência, da metamorfose. A *interseção* entre verbo e imagem resulta numa estrutura da ordem do sensível, que problematiza os limites impostos pela *poética* clássica. Numa condição pós-moderna, o

## **ABSTRACT**

“La Dame à la Licorne”, tapestries from the 15th century, are an allegory of the five senses and the motto that questioned Maria Velho da Costa, a Portuguese writer of contemporary experimentalist literature who, on this universe, traveled “For a new journey — that of the reader — begin in turn.” The text “A vista” (inserted in the collective work *Poetics of the five senses*) is a challenge to “stories in the mouth”, to “the hands that caressed me in childhood”, to “the breath in the first mirror”. Despite resorting to an ekphrastic rhetorical mechanism, there is an inverse process in the expansion of the non-specific, as MVC seeks the word on the painted canvas, the “uncreated”, were it not for writing to be an agent, par excellence, of metamorphosis. The intersection between verb and image results in a structure of the sensible order, which problematizes the limits imposed by classical

<sup>1</sup> Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, Portugal.

novo objeto estético *profana* a lei do pertencimento e desloca, confunde, funde os diversos meios de expressão num diálogo polifónico. Mais que um discurso que descreve, há uma inscrição do eu, na medida em que, convocando os diferentes sentidos, percebe-se a formulação de um corpo que se ensaia “da passagem dos animais e dos sons”, como um “paraíso íntimo” que se dá à contemplação, até formar um “lugar próprio”, o do “puro desejo”. Questionar-se-á se este corpo poroso, atravessado pela palavra e imagem, poderá ser uma construção do sentido, não obstante tratar-se de desvio e fratura, num mundo em que, na base da inteligibilidade dos fenómenos, se deve a uma classificação que delimita e anuncia. Seguindo Cluver, Agamben, Garramuño, Orlandi ou Greimas, problematiza-se a convergência dos planos artísticos, uma vez que o verbo não traduz o que vê; o observado é fragmentado no gesto da reposição escrita. Por isso, no seu intento, o texto é sempre uma falha.

### **PALAVRAS-CHAVE**

Verbo; Imagem; Limite; Porosidade; Diálogo.

*poetics. In a postmodern condition, the new aesthetic object desecrates the law of belonging and displaces, confuses, merges the different means of expression in a polyphonic dialogue. More than a speech that describes, there is an inscription of the self, insofar as, summoning the different senses, one perceives the formulation of a body that is rehearsed “from the passage of animals and sounds”, as an “intimate paradise” that is given to contemplation, until it forms a “place of its own”, that of “pure desire”. It will be questioned whether this porous body, crossed by word and image, could be a construction of meaning, despite being a deviation and fracture, in a world where, based on the intelligibility of phenomena, it is due to a classification that delimits and announces. Following Cluver, Agamben, Garramuño, Orlandi or Greimas, the convergence of artistic planes is problematized, since the verb does not translate what one sees; what is observed is fragmented in the gesture of written replacement. Therefore, in its intent, the text is always a failure.*

### **KEYWORDS**

*Verb; Image; Limit; Porosity; Dialogue.*

Orlandi (1995, p. 11) refere que “há um modo de estar em silêncio” (o olhar), cuja contemplação “corresponde a um modo de estar no sentido”, na medida em que, dessa forma, nos damos à perceção e entendimento das coisas. Pela mesma via, captamos até o que não é visível ou tangível, o som; daí o título que abre a nossa perscrutação à observação do compromisso poético aceite e exercitado, por Maria Velho da Costa (doravante MVC), em “A vista”.

“La Dame à la Licorne”, um conjunto de tapeçarias produzidas entre finais do século XV e início do XVI, período de transição do mundo medieval para uma atitude renascentista, de autor desconhecido, e atualmente presentes na coleção medieval do Museu de Cluny, em Paris, são uma alegoria dos cinco sentidos; e *Poética dos cinco sentidos*, de 1979, é um livro de contos escritos por seis autores portugueses: MVC (A vista), Saramago (Ouvido), Augusto Abelaira (Olfato), Nuno Bragança (Gosto), Ana Hatherly (Tato) e Isabel da Nóbrega (Sexto sentido, ou *a mon seul désir*

— “meu único desejo”, inscrição que consta no conjunto das tapeçarias); a *Poética* tratou-se de proposta apresentada por Nóbrega aos outros escritores, interessada em elaborar e saber de outros exercícios poéticos sobre uma peça que a apaixonava. Há uma revisitação do livro feita por seis ensaístas brasileiros (Costa, 2010): Berardinelli, Arêas, Silveira, Santos, Costa e Maffei. É esta a obra usada na presente análise. Os textos inclusos não são uma descrição, mas superação em narrativas breves; e a discussão em torno da interpretação da tapeçaria tem apontamentos diferentes. Numa das versões, as luas crescentes, como um símbolo do islamismo, explicar-se-iam pela existência de uma narrativa de amor entre um príncipe mouro e uma dama. Em outra versão, as mesmas crescentes seriam a insígnia de uma famosa família francesa presente no parlamento parisiense, os Le Viste, que usavam esse signo como autoafirmação já que a sua pretensão à nobreza não fora atendida pelo rei e não tinham brasão próprio. Encomendadas (as tapeçarias) como presente de casamento para a filha Claude Le Viste com o senhor de Vendennesse, e potencialmente laboradas na Flandres, a escolha do unicórnio dever-se-ia à circunstância de “Le Viste” significar em francês arcaico “velocidade”, característica do unicórnio; o leão liga-se a Lyon, lugar de proveniência da família. Ou teria sido encomendada para representar a virtude, beleza e força esperadas das mulheres da família, numa reflexão, motivada pelo emblema dos sentidos, sobre a união com o divino e a ascensão da alma, despojada dos compromissos temporais e limitativos.

No quadro alusivo ao sentido da visão, apreende-se uma relação de íntima confiança na posição do animal sobre o colo da figura feminina, enquanto a sua imagem lhe é desvelada no espelho. O ambiente de sedução, mesmo que ingénuo, é evidente: o cenário em fundo vermelho, o mesmo que atravessa a peça no seu conjunto, as patas do animal fazem subir ligeiramente a falda do vestido ricamente adornado, a mão da figura feminina pousa em jeito suave, igual a um voo, sobre o dorso e a “infinitude das [...] crinas de cristal” (Costa, 2010, s.p.), e o leão, animal que segura o suposto “brasão” (Costa, 2010, s.p.) de família, com os “crescentes lunares” (Costa, 2010, s.p.), desvia o olhar. Por seu lado, e em termos gerais, o texto atravessa a memória de um mundo de desejo desde a infância. A aproximação faz-se pela refutação de um mundo referencial e declarado e de dimensões explícitas.

Na sua análise sobre a imagem-conceito, Agamben (2008, p. 11) reflete que perder o gesto torna a vida *indecifrável* ou irrecuperável. Por essa razão, pela imagem, sendo ela a que fixa, anulando, o gesto, seria possível recuperar o gesto decifrador. Para o efeito, a memória é um conceito a que se faz apelo, uma vez que, ao recuperar o movimento do gesto, recuperará a história e reposicionará os seus elementos, resgatando, finalmente, o seu sentido. Essa evocação começa no olhar, em rigor, no verbo da sua contemplação e no complemento da sua espera (expressa nos vocábulos “promissão” e “suspensão” (Costa, 2010, s.p.), subtil e necessária paragem no tempo, fragmento da perceção e do entendimento. A partir do gesto de olhar, que é também motivo, narra-se um fragmento de um mundo medieval em transição para um comportamento renascentista. O mesmo gesto, devido ao mar de significações que lhe dizem respeito, tem suscitado as citadas diferentes versões, pouco consensuais. A memória são as leituras pré-textuais e os apontamentos intertextuais que formulam a hipótese ou guião a uma possibilidade outra que se abre e com a qual a identificação é requisito determinante. Asseguradas essas condições, pode o gesto perpetuar-se na sua natureza de mistério irrevelado, a exigir a repetição do olhar. *O desejo insatisfeito* (“nossos desejos insatisfeitos”, Agamben, 2007, p. 30). Essa imagem, a que desperta o gesto, está no eu que, na sua perceção intertextual, gera um monólogo com o insubstancial, contextualiza o que se despoja de referentes, domestica o que inverte o estável e concreto, ordena um movimento no que, sendo intemporal, guarda em si todos os movimentos, determina uma forma ao que, sendo insubstancial, nos percorre como uma aparência ou “modo de ser” (Agamben, 2007, p. 51). Assim se apresenta o animal de um chifre na composição de MVC — como a aparência especulada no espelho que a dama lhe oferece, permitindo-lhe, com esse gesto, a revelação de um *modo de ser* separado do ser, ou a consciência, pela primeira vez, do não pertencimento.

Greimas (2002, p. 19) afirma que “todo parecer é imperfeito: oculta o ser; é a partir dele que se constroem um querer-ser e um dever-ser, o que já é um desvio do sentido. Somente o parecer, enquanto o pode ser — a possibilidade —, é, vivível. Dito isso, o parecer constitui, apesar de tudo, nossa condição humana”. A imagem é o outro que nos observa; caso contrário, se fosse o ser, viveria capturado na armadilha do próprio gesto. Se as figuras demovem o olhar, que o leitor suplica, interrompendo a

possibilidade de trânsito, é porque o mistério não pode ser atravessado. Esta (o *modo de ser*), a condição essencial à continuidade do desejo. Porém, é no tempo das formas verbais imperfeitas, fratura exposta “pela sobreposição de tantos rastros, a duração da deriva” (Costa, 2010, s.p.), que se dá o avanço na intimidade do ser, e o eu, ao “querer dizer o indizível, pintar o invisível”, crê, tal como Greimas (2002, p. 91), “que outra coisa seja talvez possível [...] cujas formas [...] substituem a vida: a imperfeição, desviante, cumpre [...] seu papel. [...] [e] nos projeta da insignificância em direção ao sentido”. A noção de fronteira que o gesto insolente convoca corresponde à espera e à suspensão do tato que o olhar prorroga no equívoco dos *atores sintáticos* (Greimas, 2002, p. 33), lugar sem forma onde o não dito consubstancia a dissolução do escrevente no *mundo excessivo* (“mundo [...] do excesso”, Greimas, 2002, p. 44) por si criado, com vista à *conjunção estética do sujeito e do objeto* (Greimas, 2002, p. 34). O desejo, sabido assim, consagra-se, no “luminoso lastro” (Costa, 2010, s.p.), como “evento estético” (Greimas, 2002, p. 30).

Na transferência de uma para a outra há uma mudança de dispositivo, na medida em que, se as figuras desviam o olhar do espectador, na composição verbal domina o recurso da apóstrofe, na reiterada interpelação ao pronome *tu*.

MVC observa o seu objeto como espaço de reflexão sobre a descentração do sujeito e conseqüentemente a salvação pelas relações deslocadas. Há, assim, uma rutura na observação do objeto; este é observado indiretamente, por entremeios e reflexos, portanto, *processos de produção dos sentidos* (“processo de produção de sentidos” — Orlandi, 1995, p. 12); o texto propõe um exercício parafrástico de *conjetura e demonstração*. No jogo voyeurista, relacionam-se, e atravessam-se, dois discursos em *fragmentos de linguagem* que perpetuam, cada um, a sua *existência efêmera* (ideias que Orlandi desenvolverá ao longo da sua *Interpretação*). Neste jogo indefinido das remissões de uma linguagem a outra estabelece-se o carácter de “incompletude de todo o desejo” (Costa, 2010, s.p.), *i. e.*, a falha, a mesma que, no entanto, na relação simbólica entre os sujeitos denunciados, movimentará as estruturas significantes. Essa falha corresponderá, segundo os estudos de Orlandi, à figura central e fundante do silêncio, que permitirá *romper com a absolutização narcísica do eu* (Orlandi, 2007, p. 49) e olhar o outro até que o sentido da constatação periférica e o confronto entre ambos se desvele. Ao propor a dissolução dos limites e

alargamento dos efeitos da linguagem, a composição literária exporá, no relato pautado por projeções sinestésicas — “Reconhecer-te-ia, se te visse [...] Falam de ti [...] contos na boca [...] as mãos que me afagaram [...] Onde o meu bafo” (Costa, 2010, s.p.) —, o conceito de interarte.

Não apenas na leitura presente da iconografia das tapeçarias, mas de uma forma geral todos os textos de MVC respondem a essa aposta no inespecífico desdobrada por Garramuño: além de, em alguns casos, incorporarem outras linguagens (fotografia ou desenho), estruturam-se, desestruturando-se, a partir de fragmentos intertextuais, que dialogam com outros testemunhos, e da combinação, aparentemente desconexa, de uma trama polifónica de intervenientes. Estes interrompem-se, dispendo graficamente as vozes em contextos diferentes, quer no centro no texto, quer nas suas laterais fazendo coincidir dentro do mesmo espaço lugares, tempos, comportamentos sociais desviados, oprimidos e opressores, o humano e o animal, a subjetividade do objeto. Na heterogeneidade da composição estão os afetos entre mundos improváveis que acham sempre forma de se articular, quando mais não seja pela tensão e aceitação da “desinscrição” ou descolamento de uma realidade plana, absorvente e desconforme ao relato do ser.

Atenta à sua escuta, mas rejeitando a normativa da *Poética* clássica, a tecelã do texto urde uma trama tensiva na ordem do “inespecífico” e manifesta do “não pertencimento” (Garramuño, 2014, p. 27), causando a eclosão de uma incomunidade entre seres do fantástico e seres do referencial, entre signos do sensível e objetos suspensos da sua ordem natural. Nesta envolvência, explora-se igualmente a dimensão tátil do olhar que recai sobre os contornos e sente a textura desigual, mas calma dos corpos. Os instantes são captados impressivamente pelo olhar e ponderados na imperfeição e descontinuidade das fronteiras e da memória. A representação clássica tenta corrigir o *defeito* da diferença; MVC assume esse lado e interessa-se mais pelo efeito da linguagem do que pela coerência do registo. Assim, o texto raramente opera léxico na ordem do cromatismo e não edifica plasticamente uma arquitetura em camadas embasada no exemplo iconográfico. Não há uma descrição. Lê-se, sim, no seu texto, além da porosidade verificada na indefinição de sujeitos, um relato da condição do indivíduo em desordem, na iminência de uma cisão, congregando, para esse fim, uma morfologia sintática luxuriante que, no

excurso sobre o observado, encadeia e ensaia dois pronomes-remetentes e um mediador entre ambos, a vista.

Na expansão da sua “ilha” (Costa, 2010, s.p.), o texto não é autotélico; é parte do e é o próprio mundo que, ao implodir e insinuar a ruína, condição do despojamento, ensaia a sua linha de fuga. A suspensão dos elementos reformula a narrativa iconográfica e produz, pela liquefação dos limites, uma “doação recíproca” (Garramuño, 2014, p. 29). Não sendo assim, “Flutuarei com esta ilha para dentro da memória de outros olhos, iluminura ou tecelagem rumo à pura cor [...] castro sem adornos, pupila [...] que cega nos espelhos face à face no outro” (Costa, 2010, s.p.). O eu anuncia-se onde “Te contemplas” (Costa, 2010, s.p.), *i. e.*, no espelho, signo “onde eu me fixo na graça suspendida dos retratos póstumos” (Costa, 2010, s.p.). Ambos são o eu e o outro de cada um, perspectivas em constante elisão; a presença de um e a ausência do outro são matéria de ilusão que convoca, pela vigia e pelo atravessamento, o reconhecimento de si, ou modo de ser, que reflete no outro. Em paralelo, a tecedeira dos prazeres entende pelo verbo e o animal de um corno, pelo olhar. Tapeçaria e texto são, pois, pelo exemplo, narrativas que se espelham e, nesse gesto, que também testemunha um *entre-lugar*, tanto se iluminam quanto se anulam, na exploração polissémica dos lugares. Garramuño (2014, p. 89) ensina-nos que “a matéria sai do quadro, avança para o espaço, e deixa de pertencer” onde o ausente realiza o encontro ou aproximação com o outro, pela fabulação estética, expandindo o olhar e sondando o mistério das coisas.

Sabe-se que, pelo reconhecimento do limite que observa as semelhanças e adversidades, o homem apreende os fenómenos e entende-os. O verbo, na sua definição clássica, impõe esse recorte, sendo, por excelência, o modo de enunciação do pensamento daquele que se fez homem, segundo o Evangelho de S. João. Porém, já se percebeu, trata-se o texto de MVC de um modo de “organização do sensível” (Garramuño, 2014, p. 18), cuja descodificação desse corpo denso em imagens sígnicas, códigos intertextuais ou numa semântica feita de percursos e entrelinhas dependerá, segundo Cluver (1997, p. 40), do “nosso acervo de imagens e informações”, mas igualmente do quão descentrado se encontrar o *entre-lugar* onde será possível a “separação exacta das trevas e da luz” (Costa, 2010, s.p.). Numa visão ainda dicotómica do universo humano, as *trevas* são o lugar interdito do desejo e de todos os sentidos, equivalentes dos prazeres mundanos, e a *luz* representa a entrada no mundo espiritual, logo

o desligamento afetivo pautado pelo entendimento do mundo que a palavra faz. Assim também a fisicalidade do texto, em jeito ascensional, desterritorializando-se das categorias estruturais de começo, meio e fim, sondando o acontecimento desde o seu interior e informando do abandono ou infinitude com um reconhecimento (“reconhecer-te-ia”), uma suspensão do discurso (“possível” e um lugar desacertado (“Eu queria o meu lugar enorme”)) (Costa, 2010, s.p.).

Entre as duas imagens, quadro e texto, ambas tramas urdidas por quem, na sua adivinhação e condição de sibila, perscruta o som do olhar, não há diálogo. O diálogo pressupõe a comunicação entre dois ou mais interlocutores; neste caso, o trânsito, ainda que se faça em dois sentidos, só tem um condutor, e entre os pronomes e as figuras não há resposta. Vejamos:

A tecelã, narradora do seu acontecimento, ao saber-se, entra na luz do conhecimento (a verdade até então ocultada é desvelada) e percebe um mundo contrário ao das *trevas* da infância, onde “não era feliz”, porque dependente dos prazeres e limitações dos sentidos, presa no próprio olhar-se. Os sentidos, se por um lado permitem a autodescoberta e autoconsciência, por outro é indiscutível a sua relação cega com a vanidade. A natureza (“hastes floridas” “inscritas no tear que me ocupava as mãos”), suspensa das raízes que antes a fixavam num mundo de inverdades, representa a “própria suspensão”, ou espera, do eu, e a “malignidade dum olhar”, porque “intocado da temporalidade das almas”, que é a forma de o “humano ver” ou percecionar o mundo, e destinado ao “desejo além” de todas as restrições temporais; portanto o seu olhar estaria já desligado das “celebrações atendidas vãmente”, e, sem se fixar nesses prazeres terrenos, estaria suspenso e em posição ascensional. O pleonasma “os olhos então viam” realça o contraste com os outros seres que continuavam “impelidos à cegueira”, presos à condição temporal. Precisamente era no espelho que se vislumbrava o “desamor” e a “propagação dos bens” (Costa, 2010, s.p.) materiais, índices da cegueira do ser, voltado sobre a própria imagem.

Mas a tecedeira-criadora “não podia ser vista, como um hímen translúcido, o desenho do meu nome e os contornos da memória do meu corpo fechavam-se sobre aqueles em quem mais me amava” — a memória do seu evento não pode, desse modo, ser reiterada, nem no outro em que se reconheceria, dada a separação da sua condição. Nesse despojamento



afetivo, apesar da exuberância e do prazer que a envolviam, era “a natureza” a “promissão dum outro olhar”, “não havia demónios ou heróis que pudessem infringir-me”, nenhum ímpeto passional a desviaria. “Com o tempo” tudo ruía, até os “corpos julgados imutáveis”, como os “felinos num movimento parado agora sobre escudos apeados”, em alusão à insígnia das famílias poderosas... até os homens mais poderosos ruíam. Tornava-se contundente “o desaparecimento regular dos seres ou amantes”, que causava “lágrimas” e informava-a da “brevidade do meu próprio tempo” (Costa, 2010, s.p.); assim sendo, não descobria prazer na temporalidade ou entrega devocional à aparência e fugacidade dos sentidos. Ou seja, à memória.

Uma vez que “tudo estava feito” — a tecelã empreendera esse percurso — “era chegado o tempo de dar sinal da tua avidez branca”. O leão, “animal do poder [que] [...] empurra [...] os signos crescentes, lunares, os do nosso contrato”, é também ele a instância legitimadora do específico. No entanto, a “caligrafia” do inespecífico desconstruirá e reparará, de modo a deixar, pela “ausência”, “marcos” e “lavração em corpos”, porquanto o “olhar táctil” jamais deixa o objeto incólume, pelo contrário, *derruba e esmaga*. Entre as “hastes do poder e do desejo”, o estandarte que lembra a obrigação social e o corno do unicórnio, afirmação do compromisso com o seu eu, “há-de haver a completude do ciclo”; entretanto é ainda tempo da “incompletude de todo o desejo”, texto “que a si mesmo contempla [...] fidelíssimo apenas à visão que te semelha”; assim o unicórnio, que “a donzela oculta [...] aos caçadores ou amos”, numa alusão à narrativa de captura do animal por uma virgem, sentindo-se atraído pela própria imagem aprisionada no espelho, que a figura feminina “no teu bafo vê”. É o unicórnio, “a pura cor rósea do dentro das pálpebras em repouso”, o animal que pelo seu “corno doce” e “vagir pianíssimo”, lhe permite as visões, e o corpo por nascer, isto é, texto que vai adquirindo forma, vai-se desvelando, desde o fundo do mundo, como o seu grande mistério, o ainda “incriado” (Costa, 2010, s.p.), o corpo inespecífico.


“Há, porém, a possível transmutação de toda a cena” quando “exposta [...] [,] a tapeçaria dará sinal aos olhos [...] que sustenta os moradores tenebrosos na contemplação”. As leituras, interpretadas pela contemplação e pelo verbo, transfiguram o objeto observado num perpétuo esforço de rendição e redução do fenómeno até à “fixa razão de ser”, mistério esse cuja verdade poderá ser o “negativo percurso” daquele

que conduziria a um “paraíso íntimo”. Pelo inespecífico ainda é “possível”. No final, ela (a narradora do verbo e *na* imagem) procurou “o recolhimento, mas o espaço em volta estava cheio de rumores”, isto é, o mistério encontrado teria de continuar no seu lugar, na mesma “ilha para dentro da memória [...] interna à comovida entranha” (Costa, 2010, s.p.).

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Trad. Selvino Assmann. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.
- AGAMBEN, Giorgio. “Notas sobre o gesto” (trad. Vinícius Honesko). *Revista Artefilosofia*, Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, n. 4, p. 9-14, jan. 2008.
- CLUVER, Claus. “Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos”. *Revista Literatura e Sociedade*, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 37-55, dez. 1997.
- COSTA, Maria Velho da. “A vista”. In: SANTOS, Gilda; COSTA, Horácio (org.). *Poética dos cinco sentidos revisitada*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010.
- GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- GREIMAS, Algirdas. *Da imperfeição*. Trad. Ana Cláudia de Oliveira. São Paulo: Hacker Editores, 2002.
- ORLANDI, Eni. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.
- ORLANDI, Eni. *Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. São Paulo: Pontes, 2007.

Recebido em 28 de fevereiro de 2023  
Aprovado em 4 de novembro de 2024

Licença: 

Susana Vieira

Doutoranda em Estudos Portugueses (Estudos de Literatura) na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa. Licenciada em Língua e Cultura Portuguesas e pós-graduada em Crítica Textual pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Investigadora do CLEPUL — Universidade de Lisboa.

Contato: [teixeiras@campus.ul.pt](mailto:teixeiras@campus.ul.pt)