

# Corpos poético-transgressivos. Madalena de Castro Campos: *beata peccatrix?*

*Poetic-transgressive bodies.*

*Madalena de Castro Campos: beata peccatrix?*

**Claudia Capela\***

Escola Superior de Educação de Viseu

\* Investigadora Colaboradora do CEL – Centro de Estudos em  
Letras, UTAD

**Resumo:** Da tradição judaico-cristã, fundadora do pensamento ocidental, salienta-se uma das figuras mais maleáveis no que diz respeito ao discurso religioso-arquetípico e, assim, literário, Maria Madalena. Da sua condenação como dissoluta à instituição da figura penitente, a sua *biografia* é-nos delegada segundo os mitos a que os diversos movimentos a submetem, reconfigurando a personagem segundo uma ideia de feminilidade. Divindade petrarquista, cortesã pré-rafaelita ou a bruxa branca do *Jardim de Crivelli* de Paula Rego, é na oscilação entre a penitência arrependida e a culpa fatal que encontramos a sua pervivência. De facto, a transgressão, seja pela culpa, seja pela expiação, parece ser a pedra de toque da mesma.

Neste contexto, este artigo pretende ler Madalena de Castro Campos, aparente construção literária heteronímica, enquanto discursividade autobiográfica projetada pela sombra perscrutante do arquétipo, diluindo a precisão fronteiriça e vocalizando um espaço de interpenetração de sentidos possíveis. De facto, no ensaio de noções como poder e culpa, obediência e infração, a voz da autora-personagem ora investe, ora observa cruamente, parodiando os lugares fixos da vítima e do algoz. Em verso ou em prosa, em formato analógico ou digital, o processo de des/construção identitária acrescenta outras vestes, contemporâneas, à figura de Maria Madalena, reforçando a sua obstinação e elevando a verosimilhança da figuração da *persona* ficcional a pressuposto crucial do texto. Madalena interroga o significado de pecado ou falta e a sublimação dos mesmos na institucionalização da remissão, também ela mecanismo hierárquico. O movimento do mundo real para o mundo possível materializa assim um discurso problematizante, confirmando ele mesmo a autonomia desta personagem, transformando em corpo poético a sua resistência operante. Enquanto indagação, o universo poético da autora reflete a exigente relação entre o corpo e as suas discursividades, configurando um ensaio sobre a [auto]representação.

**Palavras-chave:** Madalena de Castro Campos; transgressão; discurso; corpo; autorrepresentação.

**Abstract:** Within the Judeo-Christian tradition, the bedrock of Western thought, Mary Magdalene emerges as one of the most adaptable figures in religious-archetypal and literary discourse. From her condemnation as dissolute to embodying the penitent figure, her biography is shaped by the myths imposed upon her by various movements. This continuous reshaping reflects an evolving concept of femininity. Petrarchan divinity, Pre-Raphaelite courtesan, or the white witch of Paula Rego's Crivelli Garden, Mary Magdalene's endurance is found in the delicate balance between repentant penance and overwhelming guilt. Transgression, whether through guilt or expiation, seems to be the defining element.

In this context, this article aims to interpret Madalena de Castro Campos, seemingly a heteronymic literary construction, as an autobiographical discourse projected by the scrutinizing shadow of the archetype. This approach blurs the precision of boundaries, giving voice to an interwoven space of potential meanings. Exploring notions such as power and guilt, obedience and violation, the voice of the author-character either invests or observes, crudely, paroding the fixed places of victim and perpetrator. Whether expressed in verse or in prose, the process of identity de/construction adds contemporary layers to the portrayal of Mary Magdalene, reinforcing her obstinacy and highlighting the authenticity of the fictional persona as a crucial presupposition of the text. Magdalene questions the meaning of sin or fault and their sublimation in the institutionalization of remission, itself a hierarchical mechanism. The movement from the real world to the conceivable possible materializes a problematizing discourse, confirming the autonomy of this character and transforming her operative resistance into a poetic body. As an inquiry, the author's poetic universe reflects the demanding relationship between the body and its discourses, configuring an essay on [self]representation.

Key-words: Madalena de Castro Campos; transgression; discourse; body; self-representation

## 1 Transgredir

Da tradição judaico-cristã, fundadora do pensamento ocidental, salienta-se uma das figuras mais maleáveis no que diz respeito ao discurso religioso-arquetípico e, assim, literário: Maria Madalena. Da sua condenação como dissoluta à instituição da figura penitente, a sua, digamos, *biografia*, na orla da produção artístico-hagiográfica, e que podemos encontrar em obras tão ricas e dispersas como *Legenda Aurea* e nos Evangelhos, vai-nos sendo concedida segundo os mitos a que os diversos movimentos a submetem, reconfigurando a personagem segundo uma ideia de feminilidade. Encontramo-la como divindade petrarquista, cortesã pré-rafaelita ou mais recentemente como bruxa branca do *Jardim de Crivelli* de Paula Rego. Será na oscilação entre a penitência arrependida e a culpa fatal que se manifesta a pervivência da figura. A transgressão, seja pela culpa, seja pela própria expiação, parece ser pedra de toque da mesma.

A essa condição não parece indiferente Madalena de Castro Campos, cuja poética se firma na aguçada lâmina da ironia e da sensibilidade: a transgressão, discursivo-genológica, enquanto ato de rebeldia esteticamente constitutivo, configura atavio culposos de que se faz método de aceitação, numa sistemática reposição de fronteiras do aceitável e do reprimível. Por outro lado, questiona-se a alternância dicotômica como corolário repressor e reproduzidor de privilégio, sendo que a aceitação de pureza implica a conceptualização de pecado, consubstanciando, este, a descrição da anterior. “National Gallery” descreve este pendor paradoxal, maniqueísta:

A arte, temia, seria a história do desencontro trágico  
entre o desejo e o corpo,  
entre quem mostra e quem vê,  
entre quem escreve e quem lê  
A história, talvez, do encontro feliz  
do negreiro e do escravo,  
da carne da vítima com o aço do agressor.  
Da fome, da cegueira, da mutilação,  
da admissão da impotência.  
Do pavor de haver apenas trevas para arrojá-la à luz. (CAMPOS, 2019, p. 10).

E logo depois, em “Kosher”, reafirma-se o despotismo dos antónimos seculares:

Nunca ninguém é ímpio o suficiente  
para saber ser santo. Aceitaria  
um mundo manuseado por outras mãos,  
nenhuma mais pura, nenhuma mais impura  
do que a impureza de se ser humano.  
Tinha os cascos fendidos, mas recusaria  
estender a garganta para o sacrifício (CAMPOS, 2019, p. 11).

Madalena de Castro Campos ensaia noções como poder e culpa, a transponibilidade dos lugares de obediência e infração, reconhecendo quer o seu aparente privilégio quer, em simultâneo, qualquer domínio resultante de uma subalternidade afeta aos discursos sociais. É referência “A hierarquia dos expatriados” (CAMPOS, 2017, p. 8), o poema em que estabelece uma crítica contundente aos esquemas dualistas de leitura étnica e social. Dessa forma, é sob um apontamento cínico, ríspido, que subverte esses lugares construídos pelos discursos estratificadores, recusando o que parece ser uma armadilha de perfilhamento ideológico, o que lhe inaugura um discurso solidamente

construído em torno do que a tornará autónoma e não mera continuidade ou representação fugaz e caricatural de uma linguagem prévia. Disso é exemplo o irónico *O fardo do homem branco*, primeira publicação, de 2013, que decompõe discursos colonialistas, misóginos e xenófobos, sem, porém, deixar de oferecer margem para análises metaliterárias: para que indaguemos se a poesia, quando construída sobre aspetos de ordem sociológica, implica um exercício meramente ideológico e não linguístico.

A *genealogia*, que dá nome ao primeiro poema de *O fardo do homem branco*, abriga a constância múltipla da origem, do pecado da lei à legitimidade da luxúria, da condescendência do poder e da violência da sua ação ante o agredido. Muito mais do que fazer prevalecer uma expressão de cariz identitarista, procura-se, dir-se-ia, produzir, autónoma e consciente, uma *identidade* de facto, título de um poema de três breves versos: “Um buraco, / uma cova onde os animais se acoitam. / Onde se multiplicam” (2013, p. 9). Tal pressuposto atenta às diferenças cuja ampliação reflete as segregações piramidais, eurocêntricas, as quais trata com ácido sarcasmo:

Na escala agregada da cor da pele,  
da origem, da religião, do dinheiro  
e da língua,  
ficaria, aos olhos dos britânicos,  
a meio da tabela.  
À frente dos africanos, dos asiáticos,  
dos paquistaneses, indianos,  
sul-americanos.  
Mas atrás dos espanhóis, italianos,  
franceses,  
americanos, alemães,  
nórdicos. (2017, p. 9).

Inúmeras vezes nos é dada a reconhecer pela transcrição, citação e paródia, a forte componente metaliterária. São múltiplos os referentes: o já acima versado Rudyard Kipling, Maria Gabriela Llansol, Jacques Derrida ou Gonçalo M. Tavares. Entre comentários de natureza metalinguística, que logram não apenas a interrogação do fazer poético e da metodologia institucional, os poemas refletem sobre outros meios de canonização. Trata-se dos papéis de género, sociais, políticos, submissos à ordem semântica, a qual, no desígnio de se inverter, deverá ser punida da mesma forma, renegando-se-lhe as palavras opressoras e substituindo-as pelas que parecem atenuar a hierarquia, senão renovar o mundo. Significa, talvez, que a condescendência perante discursos quer miserabilistas quer opressores é inaceitável, e apenas na derrocada dessas palavras e desses lugares de efeito se pugnará por qualquer princípio de atenuação e eliminação de injustiças sociais.

A “Civilização”, enquanto produção cultural linguística, esclarece em pormenor os lugares ocupados pelo rigor opressivo da linguagem, a semântica abusiva e distintiva: “Se ninguém, pai, mãe, marido, / escola ou alguém, / lhe tivesse indicado qual o seu lugar. / Como vestir, como viver, como pensar. / Andaria errante numa terra sem nome, / com a boca sem língua e o corpo sem lei” (CAMPOS, 2013, p. 30). Esse rótulo opressivo situa o indivíduo num domínio da reprodução que, porém, lhe antagoniza a indecidibilidade e a afasia. No poema final da primeira publicação de Madalena de Castro Campos, “o fardo do homem branco” (2013, p. 44), a construção irónica procede justamente da observação do mundo enquanto mera representação dele, obediente que é ao princípio arbitrário da palavra, nas contingências a que aquela induz na prefiguração da diferença étnica, social,

de género. Tal diferença é fundada na história, por sua vez alicerçada numa ideologia favorecedora de alguma elite ou narrativa legitimada pelo poder, como referiria Agustina Bessa-Luís na sua conceção de história (para isso, veja-se *Pedro e Inês*). Cite-se Castro Campos:

Mal suporta o peso, o pobre,  
Carrega a pele e a lei, a moral e arma,  
o alfabeto e o dinheiro.  
[...] Quanto às mulheres, educá-las  
fodê-las até que lhes inche o ventre  
[...] é sua obrigação.  
Embranquecer a raça, espalhar pela terra  
a palavra de deus. (2013, p. 44).

Ainda que muitos poemas percorram perspetivas claramente usurpadas de notícias de jornal ou reconfigurações de peças artísticas, sob a denominação “Figuras do quotidiano”, implicando uma potencial experimentação do *outro* em que o discurso poético e a ficcionalização do *eu* evocam uma operação intelectual de abstratização, infere-se uma voz gradualmente reconhecível, indo ao encontro de uma imagem em composição, ironizada por uma postura simultânea de rejeição. Esta de/composição infere-se mais visivelmente da leitura de *Condition Report* (2021), o único trabalho em prosa da autora, no qual se manifesta o receio de reconhecimento do fim do que dizer, implicando, assim, um exercício de superação constante. Os lugares e aparentes vivências tendem a construir um mapa semântico: mulher, europeia, expatriada, e, dir-se-ia, socialmente *privilegiada*. A solidão e a ironia perante a inevitabilidade da literatura, a árdua produção linguística e a contrição do tempo na relação deste com a receção institucionalizada da arte são menções revisitáveis. Entre obediência e infração, a voz da autora-personagem ora investe, ora observa, cruamente, parodiando os lugares fixos da vítima e do algoz, antónimo que reveste particular relevância na perspetivação do espectro do literário, tido como lugar de hierarquização já não idêntica à noção de pirâmide social, mas à conceptualização circular pensada por Foucault: “Mercado, concorrência, competição./ Aceitaria ser parte, vítima,/ [...] Disputaria a atenção com a mesma crueldade/ com que se sabia ela própria parte da opressão” (CAMPOS, 2017, p. 48). Em verso ou em prosa, em formato analógico ou digital, o processo de des/construção identitária acrescenta outras vestes, contemporâneas, à figura de Maria Madalena, reforçando a sua obstinação e elevando a verosimilhança da figuração da *persona* ficcional a pressuposto crucial do texto. Interpelante, Madalena interroga o significado de pecado e a sublimação do mesmo na institucionalização da remissão, também ela mecanismo hierárquico.

Madalena de Castro Campos escreve o blogue *Les Cahiers de la Mariée*, publicou *O fardo do homem branco* (2013), *La mariée mise à nu* (2017), *A gun in the garland* (2019) e *Condition Report* (2021), a única produção em prosa. Assim alinhados, os nomes das composições alertam para um motivo referencial, a *mariée* duchampiana. Não se trata, nesta leitura – introdutória e que, por generalista, falhará decerto em proporção de profundidade ou particularização – de segmentar qualquer noção estética aí desenvolvida. Porém, e da mesma forma que a limpidez de *Le grand verre*, *A noiva despida pelos seus celibatários*, *mesmo*, implica leituras assíncronas, ainda assim coexistentes, numa temporalização do discurso viabilizado pela transparência e em que cada elemento procede na sua realização autónoma, também o texto de Castro Campos revela e oculta, protege e expõe. O discurso seco e violento dos primeiros títulos amplifica-se, excluindo

porém qualquer retração caricatural. Na verdade, o cinismo é apenas observável mediante uma refração cujo movimento fundeia na sensibilidade. *A gun in the garland*, musical, indicia justamente uma fragilidade discursável posteriormente em prosa, em *Condition Report*.

Essa noiva, *mise à nu*, ou o recalcitrante desejo inconsumado, inconsolável, estabelece-se entre a figuração de uma Maria obediente, num desígnio sagrado, em contraste com a profanidade transgressiva de Madalena. Ora, a linguagem, enquanto discursividade de um real, decerto construído, instaurar-se-á, neste caso, *in between*, numa relação de causalidade entre uma e outra, na idealização de uma mulher total, mas desprovida de cisma essencialista. Portanto, trata-se aqui de pensar a feminilidade e a linguagem no domínio do social e da literatura. Nesse sentido, indaga-se do espaço entre a coisa e a palavra. Por outro lado, a transgressão, uma certa noção de mácula, seria relevante para a criação de qualquer significante e significado, ou seja: a palavra, mais do que um jogo floral, e tanto como ele, deveria permitir alcançar a progenitura de um sujeito vozeado, capacitado pela instauração da experiência. No fundo, trata-se talvez de uma *ars poetica*, a pretensão de construção de uma realidade verosímil, o equivalente à noção de verdade no âmbito da arte, ou a ficcionalidade. Mas, e evocando Clarice Lispector, talvez se trate, esta elucubração sobre a ficção, de um mero “problema de classificação”: “O que é ficção? é, em suma, suponho, a criação de seres e acontecimentos que não existiram realmente mas de tal modo poderiam existir que se tornam vivos.” (LISPECTOR, 2018, p. 208).

Nas últimas décadas, a autoficção tem sido debatida enquanto género e evolução natural da autobiografia, como face estruturada pela contemporaneidade. Na verdade, a explicação talvez se prenda justamente com essa aparente e dilacerante tentativa de distinção entre a factualidade e a imaginação, ou a mera ironia, quase de trejeito romântico, de baralhar as noções técnicas, comentando-as risivelmente, salientando a revogabilidade dos termos, nomeadamente a consideração de autor textual, autor empírico. No campo das escritas de si, o *eu* prende-se com uma estrutura verbal ulterior, enquanto objeto de um enunciador discursivo, linguístico, experimental. Retomando Benveniste, o sujeito em primeira pessoa apenas existe em função do discurso, de locução desse lugar discursivo (leia-se *Baudelaire*). Mas como ler a anulação linguística desse *eu* no tecido textual? De facto, a questão parece pertinente no universo de Madalena de Castro Campos. Embora discursividade de um *eu*, raramente, ou nunca, a palavra *eu* é registada. A elipse pronominal parece, deste modo, elementar em qualquer leitura ensaiada em torno desta poética de pendor ontológico, e, decerto, metalinguístico. O que faz um *eu* e como discernir a realidade existente da realidade imaginada? No âmbito do percecionável e do projetável, como referenciar a experiência mental e como a designar no âmbito do sujeito íntimo/ público?

## 2 Contar

Catherine Millet, Marguerite Duras, Philip Roth, e, no âmbito da teoria, Vincent Collona, Serge Doubrovsky, Régine Robin, respondendo ao pensamento e aos espaços em branco da tabela de P. Lejeune, ensaiam propostas diversas sobre o conceito de autoficção. Tomam-na como a invenção de uma personalidade e existência literária (COLONNA, 2004, p. 198), a propensão narcísica pós-moderna, na qual não se lida com a verdade literal mas com a reconstrução arbitrária de fragmentos da memória (cf. DOUBROVSKY, 2001), ou desejo de experimentar no texto a simulação de

identidade, “vivenciando o seu ser de ficção” (ROBIN, 1997, *apud* FIGUEIREDO, 2007, p. 22). De facto, torna-se claro que a expressão do *eu*, similarmente aos sujeitos de enunciação pessoanos e modernistas, implica uma aceitação do mesmo como discurso, na projeção de um ser de linguagem.

Também Philippe Gasparini problematiza a questão, resumida de forma imediata no título de um ensaio em que explora a autoficção como escrita de si, sombra da autobiografia ou novo género: *Autofiction: une aventure du langage*. Preferindo o termo *autonarração*, o autor subscreve a teoria da anulação da ideia de futuro referida por Foucault. Assim, o indivíduo parece centrado no hedonismo da escrita de si como lugar escatológico, em vez de assumir qualquer militarismo ou utopismo. Mas mais relevante, parece-me, é a caracterização feita por Gasparini de tais discursos: a inovação formal, a complexidade narrativa, a fragmentação, e, sobretudo a evidência de que tais textos de carácter biográfico tendem a problematizar a relação entre a escrita e a experiência.

Coloca-se, nestes termos, a questão da voz. Destacando *Condition Report*, poderá afirmar-se que a voz aí instaurada opera no mesmo semblante daquela que discursa nos poemas. Retomar-se-ia qualquer indício do malfadado termo prosa poética, validando um sujeito lírico? Opera, aqui, a linguagem fora do âmbito referencial e naquilo que S. J. Schmidt apelidara de “intenção de efeito” (cf, *Text, Bedeutung, Ästhetik*, 1970.) Porém, não existe, sempre, uma intenção de efeito?

Interessará a emissão da voz e não a conceptualização do lirismo. De facto, esta voz, ainda que mais ensaística e com um pendor mais narrativizante, tende a inserir-se num substrato afim ao das vozes das produções de Maria Gabriela Llansol e Rui Nunes ou Sam Shepard, em cujos textos, híbridos, se destaca a solidez da elocução. Trata-se, portanto, da experiência da voz numa projeção menos lírica ou declamativa e de acentuado carácter dramático-performativo: a *persona* produzida por um discurso e não o discurso produzido por uma *persona*. O *poien* – pôr as palavras em ação – em detrimento desse sistema meramente comunicacional e representacional. Maria Gabriela Llansol chamou-lhe *drama-poesia* e convocou o *legente* como integrante da leitura. Mas o que é fulgor em Llansol, em Campos é plausível, a linguagem não cede ao sacrifício do sentido (leia-se, a propósito, Maria Velho da Costa sobre Maria Gabriela Llansol<sup>1</sup>).

A poética de Madalena de Castro Campos viabilizará, assim, uma leitura de *autonarração* ou *autoficção*, sem cedência sentimental ou confessional, através de um método subtil de disfarce pelo uso aparente da terceira pessoa, nessa elipse do *eu* que faz da sua ausência tão retumbante. Madalena inscreve e oculta, narra como quem mostra o efeito da narração. Trata-se, portanto, de uma rutura performática, dramatizada sobre a ilusão do pacto da autobiografia, viabilizando a ambiguidade. Assim, o leitor não duvida do texto, das referências do mesmo, decorrentes de um lugar de escrita sedimentado pela concordância entre operadores identitários paratextuais, como as datas e os locais, por exemplo, como propõe Gasparini em *Autofiction: une aventure du langage*. Tal concordância impinge o próprio autor enquanto figura enquadrável e dizível, assente num processo metodológico de ficcionalização intencional do *self*. Ora, todas estas questões implicam retomar a noção de autor, narrador, ficção, e até o conceito de lugar de fala,

---

<sup>1</sup> “Fascinam-me os conteúdos, mas o que mais admiro nela é algo que penso que nunca foi sublinhado: um extraordinário ouvido linguístico e um comando da língua portuguesa absolutamente excepcional, ao nível da Agustina. Ela não gostaria de ouvir isto, mas suspeito que é capaz de sacrificar o sentido ao bom gosto da eufonia da palavra. Acho, aliás, que ela tem muitas afinidades com a Fiama. São dois escritores da emoção-ideia”: Lê-se em “A dúvida metódica”, de António Guerreiro.

inventariando em simultâneo a dúvida estética e existencial, a fratura entre o eu empírico e o de papel, ficcionalizado no discurso pela manipulação da linguagem. Na verdade, talvez a oscilação perante a autoficção irremediavelmente configure um pacto como perante a ironia, legível somente na duplicidade de uma poética autoral e de uma estética ledora, como refere Evando Nascimento em “Autoficção como dispositivo: Alterficções”. Dir-se-ia, então, que *Condition Report* é suportado ou suporta uma escrita de si em terceira pessoa. Leia-se Lorna Martens, a propósito de tais configurações:

In third-person fiction, the teller and the characters, as different people, are typically distinguished by different speaking styles. Yet particularly in third-person autobiography-fiction blends, narrator and protagonist may sound alike –presumably because the author identifies with both. (MARTENS, 2018, p. 49)

Trata-se de um narrador não onisciente, portanto, intradieético mas desviado, como uma incongruência entre o experienciado e o descrito dessa experiência, numa espécie de pejo entre o biográfico e o narrável, mediado pela palavra:

Por si, pediria apenas (e apenas não significava falta de ambição mas consciência dos seus limites) que lhe fosse permitido não querer saber, permitido afastar os olhos, tapar os ouvidos, atirar-lhes à cara que aquele não era o seu mundo” (CAMPOS, 2021, p. 10).

Ou, ainda:

“Dava por si tardes inteiras a repetir uma única frase em português. *A Existência dúbia das palavras*, ou *pedras depois de pedras*, ou *se ao menos não soubesse*, ou outras, repetidas de forma obsessiva até já não distinguir o que significavam” (CAMPOS, 2021, p. 80).

E, finalmente:

Acreditava que resistia, saíra de casa, saíra do país, propusera-se mudar de língua, não enjeitaria mudar de nome se algum dia chegasse a casar-se, nunca se sentia longe o suficiente [...], nunca tinha passado tempo suficiente para sepultar o próprio passado. A única coisa que restava fazer era reconstruí-lo e reconstruir-se, refazer-se como se refaz um edifício, como se arrasa até aos alicerces a construção anterior [...] Ou não pediria tanto, bastar-lhe-ia fazer de conta que se transformava, dar-se outro nome [...], produzir réplicas de si própria até que ela mesma já não fosse capaz de distinguir a cópia do original. (CAMPOS, 2021, p. 81).

*Condition Report* evoca o sujeito enunciativo dos poemas, reescrevendo-o não necessariamente poético, mas dramático na encenação autorreferencial, num pacto ambíguo, não na sua inteireza romanesca, nem autobiográfica. Dir-se-ia então autoficcional. Porém, a esta transgressão da escrita de si em terceira pessoa, assinalando-se os lugares-comuns entre suposta autora e suposta personagem, numa concomitância que viabiliza o discurso de autoficcionalidade, acresce outra camada de vidro, ao ter-se conhecimento, aquando da edição do último trabalho, de que se trata de uma figuração heteronímica: “só tem existência literária”. Será ainda possível apelidar o texto de autoficção? De imediato, opera-se um deslizamento teórico e a menção reescreve-se: romance autobiográfico, autobiografia fictícia?

Todas estas questões viabilizam, sem dúvida, o espaço da palavra como possibilidade, a qual, por transgressão natural, se inscreve num domínio de amplidão, e que, por efeito remissivo e institucionalizante, ou seja, naturalizado, indaga da serventia

da margem e da canonização, sendo que ser-se tributável talvez seja a primeira forma de profanação, afinal: “A cada nome a mesma/sugestão de recomeço” (CAMPOS, 2019, p. 51). Um caso de retórica ou gesto de indagação: uma diegese não será sempre ficcional? E não o sendo, é literatura? Ou de que forma a literatura comportará aquilo que não é iminentemente ficcional? Um equilíbrio entre o significado significante, referente e estética? Uma crônica, uma memória?

Supõe-se que independentemente da veracidade da existência de Madalena, é a sua voz que opera um exercício de incrustação, a qual, ainda que falsa (e se retomarmos Duchamp, o que há de falso na possibilidade de efetivação mental imagética?), é potente, verosímil e assim aceita na criação de uma memória possível, sendo que, como defende Rancière, “o real precisa de ser ficcionalizado para ser pensado” (2009, p. 58). Pessoa referiria a intelectualização do mundo para a sua apreensão, a abstração sobre a qual a linguagem forma uma percepção. Outro aspeto relevante: além da fundação de uma poética pela linguagem e, assim, identificação e fundação de um nome autónomo, a perspetivação de Madalena enquanto figura real e sobre cuja vida se estruturaria um discurso próprio e eventualmente verídico, que leitura viabilizará na preferência do consumo vampiresco do *eu* ou do outro?

A questão autoral, cuja discussão não se pode exatamente dar por encerrada apesar dos diversos sentidos e reflexões, especialmente centrados nos anos sessenta, (cf. GUSMÃO, 2011), exorta à interrogação neste quadro. Assim, de que falamos quando falamos de um autor, de uma *persona* autoral, e de que forma poderá aquela assumir parte da ficcionalização? Por outro lado, poderá de facto excluir-se uma leitura biográfica, se tal mecanismo se toma como parte da ficção no caso da autorreferencialidade das escritas de si? Falamos, então, de um regresso ao historicismo nesta medida de inclusão de um qualquer autor no texto, ou a sua ficcionalização apenas sistematiza uma clara paródia da figura, mantendo-se, afinal, o cerne na textualidade? Supõe-se que no caso presente, tal atue justamente como prefiguração e insistência no imanentismo textual, delegando a figura empírica do autor para um plano residual, senão, mesmo, ineficaz, suportando-se, o texto, sobre si mesmo, e contruindo a ideia de autor literário como mero reflexo da eventual *persona* aí dilucidada. O *scriptor* moderno, nascido em simultâneo com o texto, dir-se-ia, evocando Roland Barthes. Assim, Madalena será um constructo pessoal tão factual como os demais autores de capa, resultando o seu empirismo da produção ideológico-existencial prefigurada nos seus textos, sempre que deles se valida um princípio autorreflexivo. A questão da heteronímia aqui será de somenos, malgrado a ocultação da autoria real. Talvez essa anulação resulte, enfim, mais do que irónica e no âmbito de um exercício linguístico-literário, na defesa efetiva da legitimidade última e única de um texto literário, na fundação do seu espaço. O anonimato ou o facciosismo do conhecimento da autoria para fins exegéticos, segundo Barthes, não será, porém, totalmente enquadrável. O nome e a constituição performática da *persona* mantém-se enquanto paratexto alimentado pela construção personificada do registo autoficcional, o que ressuscita, com Foucault, a questão *autoria*, embora a coloque no âmbito textual ou discursivo, constituindo, no caso, pelo reconhecimento de um conjunto de indícios idiosincráticos, uma poética.

### 3 Corporizar

Retomando esse “corpo sem lei” (CAMPOS, 2013, p. 30), afere-se, pois, que este é materializado poeticamente, num exercício de concretização por parte dos leitores,

através de uma eliminação gradual das indeterminações que o texto também oferece. Esta percepção transcorre, aliás, do poema “Nua e crua”:

Talvez estivesse a ser usada, mas queria crer  
que ela mesma usava aqueles que a liam.  
Não conhecia, em literatura  
outro fim, outra estratégia ou outra moral. (CAMPOS, 2019, p. 5).

De facto, o horizonte lexical de Madalena de Castro Campos converge para a exploração da corporeidade. Aí se aponta, toca, agarra e violenta o espaço domiciliar, os lugares de intimidade da casa, do quarto, da cama, bem como outros elementos gradualmente mais próximos do corpo até à exposição ciliciada da carne. Amiúde se percorre um caminho de aproximação ao íntimo que termina, porém, sentenciado ao desdém:

Apareceu-lhe à porta no sábado à noite.  
Ainda serviu durante duas semanas  
Limpava-lhe a casa, fazia-a na cama.  
Depois começou a mirar [...]  
Pô-lo na rua na segunda-feira. (CAMPOS, 2013, p. 14).

Ora, este curto poema poderá ser entendido como mote de *Condition Report*, espaço em que nos é dada com menor grau de circunspeção a natureza pessoal e palpável da *persona* Madalena enquanto discursividade do *eu* numa *primeira pessoa terceirizada*. O espaço interior é frequentemente dado na sua vertente ríspida e dorida, como se se cedesse ao desconforto, projetando-se sobre ele a prevalência da febre e fome interior. A índole de tal ausência não é diretamente declarada, ainda que possa expor-se sob diferentes aspetos, o mais evidente dos quais, a solidão. Comumente, tal percepção conota a leitura crítica do ofício da poesia e da escrita em geral, tecendo-se um símile entre a figura da mulher e a da escrita e publicação, produzindo-se em simultâneo a personificação da *Literatura* institucional e dos seus métodos de canonização. Leia-se o poema “Os poetas”:

Comem-lhe da mão,  
Cheiram-lhe a saia, lambem-lhe  
Os sapatos.  
Iriam mais longe, se ela abrisse as pernas.  
Mas contentam-se com pouco. (CAMPOS, 2013, p. 19).

Outros poemas validariam a prevalência do corpo sobre a conceptualização do mesmo. De facto, em *O fardo do homem branco*, raros são os poemas em que o corpo é omissivo, apresentado quase afim ao das mulheres-cão de Paula Rego, de forma ainda mais cínica, insolente e, dir-se-ia, enraivecida. Madalena não demanda, não exige; pedir é um verbo transitivo direto e indireto. Trata-se aqui de um uivo que tem tanto de lúbrico como de agressivo, retomando outras criaturas silvares. Penso em Salomé nua ante a cabeça fria de João Batista na reescrita de Mónica Calle do poema de Oscar Wilde para o Teatro Nacional de São João, a loucura obsessiva e obsidiante de Salomé perante João: “Eu vivo ainda, e a tua cabeça pertence-me” (CALLE, 2023, s/p). Mas o que pertence aos domínios de Madalena de Castro Campos? O que lhe pertence, se ela não evoca objeto de ânsia? Dir-se-ia que a simultaneidade da atração e repulsa pela palavra, a potência da negação sobre o facilitismo, o êxtase atroz de refazer com palavras a matéria palpável do tempo.

Ora, essa *mariée mise à nu* (2017) constrói-se de forma pausada, irônica e densa, gradualmente, produzindo um “Auto-retrato” em míngua, percorrendo uma herança matrilinear que importa saber relembrar mas não necessariamente repetir:

Conseguia sentir-se dentro de si mesma [...]  
Abafava os gritos e via-se devolvida à sua própria voz.  
Aos pulmões, à boca, ao sopro, à alma [...]  
Tinha visto a mãe, as irmãs, não  
era difícil. Bastaria não pedir muito,  
aceitar o que lhe davam,  
fazer o que lhe diziam.  
Havia  
Sempre quem soubesse o quê.  
Alguma coisa entre  
o limite das coxas, o princípio do ventre,  
e três ou quatro décadas de fertilidade (CAMPOS, 2017, p. 12).

O que parece pertinente neste horizonte é o gesto de desmembrar o corpo enquanto lugar conceptualizado fora de si mesmo e que um verso denuncia: “Havia/ sempre quem soubesse o quê” (2017, p. 14). Como tabuleiro de um jogo maior do que o indivíduo, o corpo inscreve em simultâneo a recusa e a celebração, território que qualquer extemporaneidade pública e coletiva parece pretender ocupar como se se tratasse de carne de ninguém e como se, em simultâneo, a própria ocupante por direito próprio fosse expropriada de si, tida senão como instauração de *outridade* em si mesma. A construção da narrativa sobre o corpo é a delegação do mesmo ao domínio do agreste. “Exercício para a mão esquerda” será disso exemplo: “A cona/ ouvira dizer/ não consistia propriamente na carne/ mas nas histórias que se contavam” (CAMPOS, 2017, p. 21). Tal percepção manifesta sentidos discrepantes: tanto situa o corpo no âmbito da narrativa coletiva e hierarquizada sobre o mesmo, como na necessidade de a desconstruir: porém, o que há de válido nessa construção ou que palavras novas podem cindir as texturas materiais anteriores? Por isso, a ironia e o cinismo advêm da *renúncia de fé*, pela “Amputação” (CAMPOS, 2017, p. 42) das palavras, já que “O que dizia não coincidia com o que sabia” (2017, p. 49) e “A cilada” fora, afinal:

[...] ter acreditado que  
as palavras poderiam dar sentido  
a mais alguma coisa que não a si mesmas,  
e mesmo isto mal, remetendo umas  
para as outras como acusados que,  
mutuamente,  
apontam o dedo para a pessoa ao lado (CAMPOS, 2017, p. 52).

E é sob esse semblante desolador o rigor do poema com que se fecha o segundo livro de Madalena: “Moi-même, la mort”: “No mais, o mundo é sem retorno” (2017, p. 84). Os olhos, a boca, “os orifícios fáceis do costume” (2019, p. 49) serão talvez, além das mãos, os órgãos mais nomeados pela autora, como quem revalida um mundo pelo olhar e pela nomeação das coisas, e é já em *The gun in the garland* que Madalena se escusa da boca dos demais como quem, irresistivelmente, devolve o óbolo, sabendo da sua sórdida necessidade para atravessar as dimensões: “Não precisava que falassem por si”, pois a “Terapia da fala” é lugar sem exemplo: “nunca ninguém diz nada/ que ouvidos surdos não possam ouvir” (CAMPOS, 2019, p. 48). A solidão impressionante ressuma: “Falar sozinha continuava a ser/ a única garantia de que alguém a ouviria” (CAMPOS, 2017,

p. 49) e o esforço será não “confundir as coisas/ com as explicações que delas ouvia” (CAMPOS, 2019, p. 54).

Se fazer com palavras a matéria palpável do tempo é formalizar um mundo em que um corpo se assuma tangível pelo reconhecimento projetado pelas primeiras, então Madalena inscreve-se enquanto materialização poética empenhada em excluir conceptualizações prévias sem, porém, as usar como resquício de manipulação de um novo discurso, tal como qualquer pensamento, identidade, história. As palavras, entendidas aqui como unidade básica de significado, são repolarizadas. Arqueológicas e tecnologia de ponta, as palavras são reconfiguradas na potência multiplicadora de um futuro presumível, o qual exige o domínio discursável do presente. Formatos do tempo: “O tempo, a carne e outras figuras da imaginação”, os quais, segundo Madalena de Castro Campos, antepostos a uma tendência purgativa, moralizante, poderiam produzir uma teoria da arte, esclarecendo a “improvável persistência das palavras/ no século das imagens” e a “improvável opacidade das imagens/ no tempo de toda a visibilidade” (CAMPOS, 2017, p. 54). Eis o obsceno, fiel à tragédia clássica, numa longa história quer do teatro, quer da humanidade. O que está fora de vista encontra materialização narrativa, versificada, e uma imagem não vale por nenhuma palavra. Fora de cena, a própria Madalena, afinal tão perclara como qualquer obscenidade.

Enquanto elemento semiótico, o corpo reflete não somente um espaço individual, como a diversidade narrativa sociocultural, passível, assim, de tratamento estético, cujos traços têm implicado, como Laura Mulvey e John Berger tão explicitamente descrevem em “Visual Pleasure and Narrative Cinema” e *Ways of Seeing*, respetivamente, discursos ideológicos patriarcais, assumindo-se como espaço de poder. Assim, ao recusar o decoro, sobretudo o decoro textual, na representação dos corpos femininos, Madalena de Castro Campos promove, como, antes, as Três Marias, em *Novas Cartas Portuguesas*, ou ainda Sylvia Plath e Emily Dickinson, uma leitura sociopolítica.

Susan Van Dyne, no seu trabalho sobre Plath, *Revising Life*, procura sistematizar estratégias narrativas cujo fulcro implique a revisão do código de restrição normalmente associado à figuração feminina. Seja pela teatralização grotesca, auto-paródia (gesto usado também pela figuração feminina autoral em Maria Velho da Costa), ou pelo domínio performático da ação que intenta imobilizar o espetador masculino, o espaço textual pretende-se transgressor. Nesse sentido, nos textos em estudo, o que configurará uma impressão do abjeto aos olhos contidos dos leitores sobre uma intimidade corporal (e leia-se, para situar criticamente a conceção de abjeto, Julia Kristeva em *Powers of Horror, An Essay on Abjection*), prefigurará um ritual de produção identitária quer da *persona* autoral literária, quer de uma possibilidade coletiva, rastreando o tangível como lugar de reflexão paralelo à metafísica, socorrendo-se, assim, de uma perspetiva fenomenológica. De facto, Kristeva elucida: “It is thus not lack of cleanliness or health that causes abjection but what disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules. The in-between, the ambiguous, the composite.” (KRISTEVA, 1982, p. 4). “Nocturno” pode ser um exemplo:

Um êmbolo oleado que lhe rasgava as entranhas.  
Sentia-o por dentro, mais fundo do que o útero [...]  
Puxou as cuecas até aos joelhos,  
levantou a cabeça e espreitou entre as pernas.  
Uma glândula vermelha a florava-lhe os lábios da vagina,  
E desaparecia a seguir no vai vem viscoso [...]  
Acordou a chorar. (CAMPOS, 2013, p. 43).

Veja-se, ainda, a primeira impressão de *Condition Report*, no primeiro parágrafo, evocando-se de alguma forma o pragmatismo filosófico do século vinte, a necessidade do corpo na experimentação do real e da mortalidade humana (o que resulta, a julgar pela questão performática da *persona* Madalena, altamente irônico e que, decerto, constituiria contradição, não fosse a premissa que se alavanca como primordial na poética de Madalena de Castro Campos: a relevância última da literatura é a criação da voz autoral e o texto será, ele mesmo, corpo como representação de uma possibilidade dele), bem como Merleau-Ponty e a sua ontologia carnal: “Tinha da metafísica a mesma má opinião que lhe suscitavam os corredores dos detergentes no supermercado: um odor acre que queimava as narinas” (CAMPOS, 2021, p. 7).

A exploração do corpo contestará a tradição centrada num ideal de beleza, na conceção e concessões de/à *feminilidade*, na norma e definição patriarcal dos atributos físicos da mulher:

Via-lhe as cuecas por debaixo das calças.  
Uma mancha mais escura da gordura das nádegas.  
Tomava-lhe o peso. Estrias, celulite, regos,  
Tecido adiposo, pelos espalhados.  
A carne cedeia no balanço das ancas [...] (CAMPOS, 2013, p. 15).

Por outro lado, a nudez, ou o binómio contrastivo *nudity/nakedness* (cf. BERGER, 2008, p. 54) são igualmente reveladores. No texto em leitura, a nudez não é uma prática que procura seduzir ou mostrar-se, tornando-se objeto do olhar, antes atua como apropriação desse lugar pela enunciadora enquanto interlocutora de si mesma, barrando o acesso a tal possibilidade. Assim, e além desta autonomização, também a noção de espetador se altera, como refere Berger, já que, maioritariamente, até à contemporaneidade, “the ideal spectator is always assumed to be male and the image of the woman is designed to flatter him” (BERGER, 2008, p. 64), um pouco à semelhança das cantigas de amigo da poesia trovadoresca. Não deixaria de ser interessante concluir das formulações quanto ao objeto de *gaze* por parte do recetor, atendendo ao género do emissor.

É evidente que à leitura histórica ocidental do corpo como negatividade não foram alheias as postulações platónicas, nem a narrativa de sinal judaico-cristão e a sua figuração do corpóreo, rastreando, recusando ou asseverando os nomes de acordo com a sua lei maniqueísta. A essa esquematização, e de um ponto de vista criativo, Adrienne Rich responde: “A poet cannot refuse language, choose another medium. But the poet can refuse the language given him or her, bend and torque it into an instrument for connection instead of dominance and apartheid” (2003, p. xvi). A tradição, ou a consagração canónica da linguagem irrompe então como edifício a reerguer, operando-se modificações na unidade básica da sua construção e na reescrita da história e identidade das emissoras. A noção de performance iterativa da linguagem inicialmente projetada por John Austin e posteriormente desenvolvida no âmbito dos estudos de género por Judith Butler exige, no caso, alguma atenção, sistematizando a materialização dos atos de fala enquanto premissa simbólica cuja renegação da ação iterativa e posterior reinscrição reidentifica os sujeitos. A desconstrução, recusando sentidos fechados e redundantes no convencionalismo, recusa igualmente a hierarquia opositiva binária, falocêntrica. Se, aplicando a teorias de Barbara Johnson e Gayatri Spivak, o género e a sexualidade são textuais, e, segundo Ross Murfin, “ancoradas na linguagem e na retórica” (*apud* AMARAL, MACEDO, 2005, p. 32), então, a linguagem permitirá a inclusão dos corpos omissos. Porém, e atendendo

ao pensamento derrideano, o que existiria, nessa *signature*, de falocêntrico? Mais, perante tais afirmações, como esclarecer Madalena de Castro Campos? Se o espaço literário, paralelamente ao que Pierre Bourdieu apelida de círculos de legitimidade (cf. “O campo científico”), poderá implicar uma disputa simbólica de autoridade, como responder à tomada da palavra sem integrar o jogo que se pretende preterir? A “Teoria da permissividade” explicita a dúvida: “Conhecia as regras./ Mercado, concorrência, competição [...] Disputaria a atenção com a mesma crueldade/ com que sabia ela mesma ser parte da opressão” (CAMPOS, 2017, p. 48).

A contradição entre fazer uso da palavra construtiva e fundacionalmente, e contorná-la enquanto eventual juiz e fio de prumo da verdade última do saber, insinuando qualquer valência logocêntrica, opera de forma sistemática, produzindo dúvida:

A cada coisa, ouvira dizer, o lugar que lhe compete. Um princípio base da organização social, uma quase constante cosmológica. Os gregos tinham-no intuído, embora não tivessem ido tão longe quanto era necessário. Deveria compreender, insistiam, que as coisas são como são [...] cada coisa no seu lugar [...] Ela mantinha as dúvidas [...]: a realidade nunca era como ela era e as coisas mal coincidiam consigo próprias. (CAMPOS, 2021, p. 9).

Assim, “Rejeitando a pergunta, repudiava a resposta” (CAMPOS, 2021, p. 8).

Sem pretender incorrer na essencialização do conceito em torno do corpo feminino e, desse modo, no risco de desmaterialização do mesmo, ameaça antevista por Elizabeth Grosz (*apud* MACEDO, AMARAL 2005, p. 25), lê-se em Madalena de Castro Campos a noção de mulher de forma múltipla, sem ceder a uma subscrição imutável da condição de vítima, e 46erspectivando a ocupação de outros lugares categorizados. Dos olhares cruzados aí desenhados, destacar-se-ia o olhar emanado do exterior e outro oriundo do próprio corpo; o primeiro evidencia uma delimitação do conceito segundo uma prefiguração opaca, por mera justaposição ao masculino, ou ao homem, e o segundo, por sua vez, a indagação do que ser mulher poderá significar no espaço individual, e se é possível delimitar um objeto sem o contrastar de forma meramente binômica. A expressão *mulher* integra, assim, alguma perplexidade, na medida em que Madalena evita confundir o “acidente (ser mulher ou ser homem, ser branco ou negro, ser pobre, ser rico) com o que seria condição” (CAMPOS, 2021, p. 37). A dúvida persiste:

[...] não continuaria ela presa ao sistema de oposições que desde a madrugada da moral e da escrita lhe demarcavam um lugar, aquele que colocava de um lado a cultura, do outro a natureza, de um a razão, do outro a emoção, de um a verdade, do outro o erro, de um o espírito, de outro o corpo, de um a essência, do outro a aparência, de um o ser, do outro o não ser, de um o masculino, do outro o feminino? O da natureza, o da emoção, o do erro, o do corpo, o da aparência, o do não ser, o da mulher? Mas seria possível não se colocar de um dos lados da oposição? Seria possível assumir ao mesmo tempo os dois lados? Nenhum? Fazer tábua rasa das oposições? (CAMPOS, 2021, p. 37).

Não obstante as interrogações, o corpo é ponto de entrada do mundo, pelo que nada se deve entrepor entre ambos, nomeadamente o lastro das palavras, sem que, em simultâneo, elas possam ser recusadas. Essa ambivalência é constante. O palpável é questionado como produção e como representação, atendendo às imagens históricas e à noção de confronto com as mesmas, revisitando-se, assim, a antropologia do visual/da imagem, bem como John Berger. Os espelhos, os olhos, as reduplicações das imagens, a própria multiplicação do rosto, e a forma como estes se apropriam da anatomia inventariam a relação entre o corpo e o que dele se diz: “o que havia na carne que se fazia consciência, nas coisas que se fazia linguagem, no mundo que se fazia medo, desejo, que

se fazia história?” (CAMPOS, 2021, p. 76). Como, invariavelmente, o que se diz restringe ou liberta o objeto de dicção? E como, em simultâneo, o tangível se impõe sobre aquilo que dele é dito?

O *corpo dócil* foucaultiano é presumível na negação do mesmo, numa atitude de repúdio. O corpo projetado por Madalena de Castro Campos assume, citando Judith Butler, “contínua e incessante materialização de possibilidades” (2011, p. 72): “A roupa ou a maquiagem não eram estratégias de manipulação do corpo e da pele, eram instrumentos de produção do próprio corpo, de construção do pouco a que tivesse direito pelo privilégio (acreditava nisso? [...]) de ser mulher” (CAMPOS, 2021, p. 77).

O que parece em causa é a própria ideia de *representação*. A conflitualidade das representações e a hermenêutica construída posteriormente ante as mesmas, reforçando ou contestando – a contestação agirá a favor, legitimando o discurso refutado? –, desembocam na ostentação de poder. Muito similarmente aos ensaios prospetivos de Alice Rohrwacher no que diz respeito à [sobre]representação da *imagem* em *Corpo celeste* e na sua mais recente longa-metragem, *La chimera*, Madalena de Castro Campos parece indagar da relação entre palavra e imagem, e entre o que se vê e o que se toca, as suas discursividades. A conceptualização da imagem como símbolo provocará um barramento contínuo a si mesma, na medida em que se coloca já como domínio a ser questionado, promovendo-se como arquivo automático. A essencialização ocorre em caso de fechamento do discurso e conseqüente caricaturização, o que comporta a menorização dos intervenientes. Mantém-se a ilusão de que, como uma *Chimera*<sup>2</sup>, a imagem aceita fixar-se, embora aquela tenda a cristalizar-se apenas enquanto potência, instaurada pela mutação de si mesma. A cristalização transforma-se operativamente na simbólica conceptual de um grupo, epitomizando, condensada, uma mensagem evidente e clara, unidimensional, e percecionada como real, conformado ou normalizado. Pense-se, pois, nas representações e estereótipos fetichizados da mulher.

No entalhe da ambigüidade, como nos textos de Cindy Sherman ou Sofia Coppola, espaços em que o rigor da fixidez em torno da identidade e representação da mulher em contextos ocidentais é questionado, matura um princípio de autossabotagem do que se pudesse assemelhar à essência do sujeito e objeto representados. De facto, as fotografias de Sherman implicam a percepção de como as imagens produzem ideias sobre a mulher e o feminino, gerando sarcasticamente o comentário ao estereótipo pelo facto de a autora ser o objeto da fotografia. Sofia Coppola, por sua vez, situa amiúde as personagens femininas em cenários estilizados segundo uma prevalência que se diria cliché (veja-se a *mise-en-scène* de *The Virgin Suicides* ou de *Marie Antoinette*), materializando o *visual pleasure* (cf. MULVEY, 1975, p. 10) sem necessariamente o negativizar. Tal permite uma inversão sarcástica do *gaze*, subvertendo-o, nomeadamente nos grandes planos das personagens femininas, revertendo o olhar diretamente para o suposto sujeito deleitado, usurpando o poder de deleitar, de se retrair como objeto de deleite, e identificando-se como sujeito autónomo.

Nesse sentido, a descrição de Madalena de Castro Campos no seu blogue, *Les cahiers de la mariée*, com o subtítulo *woman as idea as idea*: “Um blogue de poesia. Feminista, Iconoclasta.” poderá tomar-se como altamente irónico, sancionado a imagem enquanto formalização-fetice e em simultâneo parodiando um lugar de construção

---

<sup>2</sup> *La Chimera*: trata-se de uma longa-metragem escrita e realizada por Alice Rohrwacher, justamente sobre arqueologia e caçadores de tesouros de artefactos etruscos na Itália do século XX, no qual a noção de imagem e representação enquanto constructos desempenha objeto relevante, como, aliás, nos filmes anteriores.

simbólica e unilateral sob os epítetos acima. Ora, a arbitrariedade do signo, a relevância do contexto socio-histórico e a percepção ou interpretação dos leitores parecem fulcrais, abordando tanto a linguagem, como a percepção da arte em geral e as relações sociais, sublinhando como demarcador comum a conceptualização aberta dos mesmos enquanto sistemas vivos e mutáveis, os quais, se redundando em dicotomias binárias, tenderão à própria essencialização e rarefação, explicitando a diferença como método de entrincheiramento e não enquanto documentação de diversidade.

Enquanto documento produzido, ou corpo poético, Madalena de Castro Campos transgredir o espaço limítrofe das concepções teóricas genológicas, indagando metodológica e metaliterariamente das relações entre o que se escreve, o que se lê, o que se recebe, critica, rotula, expandindo tal impressão de foro criativo a um processo-símile das relações sociopolíticas. Tal é legível no que diz respeito ao gênero e à representação da figura *mulher*, evocando, para tal, a expressão de uma personagem ambígua da tradição cultural ocidental, enquanto símbolo de implosão e reiteração dos sinais de culpa e pecado, na medida em que situar-se no lugar de perdição, aos olhos canibais da retórica religiosa, significa, em simultâneo, consagrar a promessa de perdão e reintegração. Nesse sentido, o próprio conceito de tempo e de representação nos diversos discursos sígnicos não deixam de ser ensaiados, já que qualquer ideia de transgressão incorre na iminência de se tornar, pelo menos em projeto, centro, e, automaticamente, estertor do próprio fim, numa ideia de substituição das palavras, as quais, autoconscientes, autossuficientes e, quase, no limite do partenogenésico, enformam, a par de outros símbolos, a documentação do mundo nas suas oclusões e cintilações. Muito mais do que mimetizar, trata-se de projetar com as palavras, de “modelar o mundo para que [caiba] coubesse nessas palavras” (CAMPOS, 2019, p. 25).

Da topónica Maria de Magdalo, pecadora convertida, ou a primeira representação de Madalena, testemunha da ressurreição e ambigualmente santificada por ter sido dada como prostituta (“Quem define a lei [...], produz a subversão” (CAMPOS, 2019, p. 35), até à duplicação da figura por Paula Rego, pintando-a autónoma como melancólica matrona enlutada e jovem bruxa branca, adornado o cabelo com uma novaliana flor azul, a representação da figura converge para o espaço simbólico sem, porém, se evadir da produção do seu próprio discurso em diálogo com o real, pois que

A cada nome a mesma  
Sugestão de recomeço. (CAMPOS, 2019, p. 51).

## Referências

AMARAL, Ana Luísa, MACEDO, Ana Gabriela. *Dicionário da Crítica Feminista*. Porto: Edições Afrontamento, 2005.

BERGER, John. *Ways of Seeing*. London: Penguin, 2008.

BENVENISTE, Émile. *Baudelaire*. Paris: Lambert-Lucas, 2011.

BOURDIEU, Pierre. O campo científico, In: ORTIZ, Renato (Org). *Bourdieu – Sociologia*. São Paulo: Ática, 1983. p. 122-155.

BUTLER, Judith. Actos performativos e constituição de gênero. Um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista, In *Gênero, cultura visual e performance. Antologia*

*crítica*. Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho. Vila Nova de Famalicão: Edições Húmus, 2011. p. 69-87.

CALLE, Mónica. *Salomé*. Porto: Teatro Nacional de São João, 2023.

CAMPOS, Madalena de Castro. 2023. *Les cahiers de la mariée*. Disponível em: <<https://lescahiersdelamariée.blogspot.com/>>. Acesso em 7 de janeiro de 2024.

CAMPOS, Madalena de Castro. *A gun in the garland*. Lajes do Pico: Companhia das Ilhas, 2019.

CAMPOS, Madalena de Castro. *Condition report*. Lisboa: Relógio D'Água, 2021.

CAMPOS, Madalena de Castro. *La mariée mise à nu*. Lajes do Pico: Companhia das Ilhas, 2017.

CAMPOS, Madalena de Castro. *O fardo do homem branco*. Lajes do Pico: Companhia das Ilhas, 2013.

COLONNA, Vincent. *Autofiction et autres mythomanies littéraires*. Paris: Tristram, 2004.

DOUBROVSKY, Serge. *Fils*. Paris: Gallimard, 2001.

FIGUEIREDO, Eurídice. Régine Robin: autoficção, bioficção, ciberficção, In *IPOTESI Revista de Estudos Literários*. Juiz de Fora. Vol. 11, n. 2, p. 21-30, 2007.

GASPARINI, Philippe. *Autofiction: Une aventure du langage*. Paris: Seuil, 2008.

GUERREIRO, António. A dúvida metódica, In *Expresso Cartaz*, Lisboa, p. 42, 21 de julho de 2001.

GUSMÃO, Manuel. *Razão Dialógica. Ensaios sobre literatura, a sua experiência do humano e a sua teoria*. Lisboa, Edições Avante, 2011.

KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror, An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press, 1982.

LISPECTOR, Clarice. *Todas as crónicas*. Lisboa: Relógio D'Água, 2018.

MARTENS, Lorna. Autofiction in the Third Person, with a Reading of Christine Brooke-Rose's *Remake*, In *Autofiction in English. Palgrave Studies in Life Writing*. London: Palgrave Macmillan, 2018. p. 49-64.

MULVEY, Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema, In *Screen*, Vol 16, Issue 3, Autumn 1975. p. 6-18.

NASCIMENTO, Evando. Autoficção como dispositivo: Alterficções, In *Matraga*. Rio de Janeiro, v. 24, n. 42, p. 611-634, set./dez. 2017.

RANCIÈRE. Jacques. *Estética e Política. A Partilha do Sensível*. Porto: Dafne Editora, 2010.

RICH, Adrienne. *The Fact of a Doorframe: Selected Poems 1950-2001*. New York: WW NORTON & CO, 2003.

ROHRWACHER, Alice. *Corpo celeste*. Tempesta/Carlo Cresto-Dina, 2011.

ROHRWACHER, Alice. *La Chimera*. Tempesta/Carlo Cresto-Dina, 2023.

SCHMIDT, Siegfried. *Text, Bedeutung, Ästhetik*. Bayern: Bayerischer Schulbuch Verlag, 1970.

VAN DYNE, Susan. *Revising Life: Sylvia Plath's Ariel Poems*. Chapel Hill: The University of North Carolina, 1994.