


O arquétipo da mãe na ficção de Teresa Veiga: o caso de “As Parcas”

The mother archetype in the fiction of Teresa Veiga: the case of “As Parcas”

Silvie Špánková¹

0000-0001-9839-7963 

¹ Departamento de Línguas e Literaturas Românicas, Faculdade de Letras, Universidade Masaryk, República Checa.

Autor correspondente: 8346@muni.cz

Resumo. O arquétipo da mãe, detetado em vários mitos de origem não apenas indo-europeia, é uma constante na literatura de todos os tempos. A questão da maternidade é também uma das matrizes do imaginário de Teresa Veiga, cuja presença pode ser rastreada desde a primeira coletânea de contos até ao último livro. Ao mesmo tempo, é pertinente observar que não se trata de uma imagem fixa na obra veiguiana, mas, pelo contrário, de uma constelação de imagens rica em variedade e matizes axiológicos (p. ex. tópicos da mãe ausente / rival / alienada / suicidária / imaginária / protetora etc.). Neste contexto, é precisamente a figura da mãe (hiper)protetora, relevante no conto “As Parcas” (*Uma aventura secreta do marquês de Bradomín*, 2008/2015), que constitui o foco da presente análise. No centro da atenção encontra-se a relação problemática entre mãe e filha, ensombrada pelo simbolismo das Parcas. A análise deste duplo relacionamento baseia-se nas estruturas arquetípicas desenvolvidas por Carl Gustav Jung, aqui se revelando tanto a vertente simbólico-mitológica, como a sua subversão fantasmática.

Palavras-chave: Teresa Veiga. Ficção portuguesa contemporânea. Maternidade. Arquétipos.

Abstract. The archetype of the mother, detected in various myths of not only Indo-European origin, is a constant in the literature of all times. The question of motherhood is also one of the matrices of Teresa Veiga’s imagination, whose presence can be traced from her first collection of short stories to her last book. At the same time, it is important to note that this is not a fixed image in Veiga’s work, but rather a constellation of images rich in variety and axiological nuances (e.g. topics of the absent / rival / alienated / suicidal / imaginary / protective mother, etc.). In this context, it is precisely the figure of the (hyper) protective mother, relevant in the short story “As Parcas” (*Uma aventura secreta do marquês de Bradomín*, 2008/2015), that is the focus of this analysis. At the centre of attention is the problematic relationship between mother and daughter, overshadowed by the symbolism of the Parcas. The analysis of this dual relationship is based on the archetypal structures developed by Carl Gustav Jung and aims to highlight the symbolic-mythological aspect of motherhood, as well as its phantasmatic subversion.

Keywords: Teresa Veiga. Contemporary portuguese literature. Maternity. Archetypes.

1. Introdução

*Did I escape, I wonder?
My mind winds to you
Old barnacled umbilicus, Atlantic cable,
Keeping itself, it seems, in a state of miraculous repair.*
Sylvia Plath: “Medusa”

*ambos amamos Goya, e a maneira
de Velázquez, ao retratar o espaço.*
António Franco Alexandre: (esperpento)

Teresa Veiga (n. 1945) insere-se na vertente da ficção contemporânea que privilegia a forma de narrativa breve para abordar tópicos frequentemente relacionados com o ambiente doméstico. Neste contexto, não surpreende que a figura feminina como representante desse espaço doméstico e íntimo vem sendo relevada em vários ensaios e artigos focados na obra veiguiana, entre outros, por Serafina Martins (2020), Martim de Gouveia e Sousa (2024), José Vieira (2024), Zuzana Rákociová (2024), Marcelo Pacheco Soares (2024) e Karolina Válová (2022). Dentro da isotopia da domesticidade, por conseguinte, é a problemática da maternidade que constitui um dos pontos cruciais da sua obra. Convém recordar que o interesse pela figura materna, em geral codificada de acordo com as normas e convenções de cada época, pertence ao grupo de temas fundamentais na literatura de todos os tempos, podendo a sua presença ser detetada também em vários mitos de origem, não só indo-europeia. Nas últimas décadas, contudo, a problemática da maternidade tem-se tornado um dos tópicos privilegiados também no âmbito cultural, sociológico e psicológico, sobretudo devido à mudança de paradigmas sociais que implicam a revisitação e reformulação de estereótipos vigentes nos séculos anteriores. No que se refere à literatura, a questão da maternidade não se relaciona, hoje em dia, com o confronto entre a moral burguesa e desejos de satisfação pessoal, relevante para o século XIX (p. ex. nas obras de Flaubert, Eça de Queirós ou Machado de Assis), nem com as discussões acerca do dilema entre a naturalidade e arbitrariedade do instinto maternal, importante para os primeiros movimentos feministas. A literatura contemporânea afasta-se dos padrões do passado, optando por uma reflexão sobre a qualidade da maternidade enquanto um problema íntimo e existencial, frequentemente sob o prisma da frustração ou perplexidade acutilante (p. ex. Sheila Heti, *Motherhood*, 2018; Rachel Cusk, *A life's work*, 2002).

No imaginário veiguiano, a representação da maternidade pode ser rastreada desde a primeira coletânea de contos intitulada *Jacobo e outras histórias* (1981), sendo ao mesmo tempo relevante observar que não se trata de uma imagem fixa, mas, pelo contrário, flexível e rica em matizes literário-axiológicos. Deparamo-nos, assim, na sua obra, com a imagem da mãe ausente (p. ex. *A paz doméstica*, 1999), alienada (p. ex. “Negra sombra que me assombra – falso conto gótico” de *Gente melancolicamente louca*, 2015, ou “Serenata melancólica” de *Vermelho delicado*, 2024), sedutora e rival (p. ex. “O último amante” de *O último amante*, 2017), frustrada (p. ex. *O senhor d’Além*, 2021) ou (hiper)protetora (p. ex. “Danças húngaras de Brahms” de *As enganadas*, 2003). É precisamente esta última imagem da mãe protetora, presente também no conto “As Parcas” (*Uma aventura secreta do marquês de Bradomín*, 2008/2015), que constitui o

foco do presente trabalho. Tratando-se de uma autora contemporânea, a reflexão sobre a maternidade poderia ser considerada sob várias perspectivas, desde a antropológica, social ou psicológica até aos estudos feministas e de género. Apesar de o potencial analítico e interpretativo destas posições ser sem dúvida pertinente, a análise da obra veiguiana à luz do arquétipo da mãe de inspiração junguiana permite desvelar como o comportamento ambíguo das personagens ilustra e, simultaneamente, desestabiliza os mitemas e estereótipos relacionados com a problemática da maternidade na tradição ocidental.

2. O arquétipo da mãe, relação com a filha

Documentado em vários mitos, ritos e religiões, o arquétipo da mãe corresponde a uma das imagens fundamentais do inconsciente coletivo. Nos trabalhos sobre esta problemática, Carl Gustav Jung dedicou-se, entre outros, às características gerais do arquétipo da mãe, à relação do herói com a mãe e às idiossincrasias do arquétipo da mãe na sua duplicidade e ambiguidade. De acordo com Jung é possível assumir que, num número relevante de mitos, a mãe é relacionada com vários elementos da natureza, como são, por exemplo, o mar e outros motivos aquáticos que funcionam como analogia do útero materno, bem como a árvore e a serpente, nas quais a imagem do enovelamento (pelos ramos ou pelo corpo) simboliza o abraço maternal (2009, p. 68). O simbolismo materno pode ser ainda encontrado na imagem da arca com as variantes de armário, barril e barco (cf. Jung, 2009, p. 68).

Como um oposto às imagens protetoras existe também o arquétipo da maternidade cruel que pode ser ilustrado pela figura de Medeia. Em princípio, a linha da negatividade é bastante matizada, podendo tratar-se de imagens da mãe possessiva e/ou devoradora. Como exemplos desta imagem podem ser mencionadas as figuras de Equidna (metade mulher, metade serpente), mãe dos monstros como Quimera, Cila ou Cérbero, e de Esfinge, cujo enigma correspondia, conforme Jung, a ela própria, à terrível imagem da mãe que devia ter advertido Édipo de cometer as atrocidades futuras (cf. Jung, 2009, pp. 23–24). O extremo do arquétipo negativo da maternidade é representado pela figura mítica de Lâmia, encarnação de pesadelos noturnos. Como Jung recorda, o destino de Lâmia, traçado pelos deuses, foi trágico, uma vez que depois de ter sido seduzida por Zeus, a ciumenta Hera vingou-se cruelmente: Lâmia podia dar à luz apenas filhos mortos. Desde aquele tempo mítico, como é recordado por Jung, a furiosa Lâmia tem sido perseguidora de crianças, pretendendo devorá-las, tal como fazem as bruxas nos contos de fadas (cf. Jung, 2009).

Os contos de fadas são, com efeito, uma rica fonte de arquétipos. No que diz respeito aos arquétipos de maternidade, convém salientar que a presença da figura de Lâmia se relaciona muitas vezes com o tópico da (verdadeira) mãe ausente. A figura da mulher predadora dos filhos (em geral, de filhas) é desempenhada quase sempre pela madrasta, bruxa ou fada ofendida/ciumenta. Se, neste último caso, a fada frequentemente corresponde à figura mitológica de Moira (Parca na mitologia romana), a madrasta/bruxa como substituta da mãe ausente corresponde em geral à tirana (rainha, dona de casa etc.) que luta pelo poder (e/ou a beleza) com a sua enteada. Esta situação é bem conhecida dos contos tradicionais de Gata Borralheira e Branca de Neve que continuam a gozar de uma

favorável recepção até na época contemporânea, sobretudo em forma de adaptações/reescritas fiéis, modificadas ou subversivas.¹ As variações mais ou menos modificadas destes tópicos arquetípicos, nomeadamente no que se refere à rivalidade feminina (entre mãe e filha), participam também na construção de algumas histórias veiguianas (p. ex. “Uma aventura secreta do marquês de Bradomín” In *Uma aventura secreta do marquês de Bradomín*, 2008/2015, “O último amante” In *O último amante*, 2017).²

É evidente que a madrasta dos contos de fadas imita a figura do/da déspota patriarcal, enquanto a maternidade amorosa e protetora corresponde, neste tipo de histórias, à lacuna. Ainda mais interessantes são os casos em que o despotismo é relacionado com a própria mãe (ou outra parente feminina). Na literatura ocidental, também esta imagem não é rara. Um dos casos exemplares desta situação encontra-se na peça *La casa de Bernarda Alba* (escrita em 1936, publicada em 1945), de Federico García Lorca, em que a mãe, preocupada com a honra familiar no período de um prolongado luto após a morte do seu marido, praticamente condena as suas filhas a uma perpétua prisão doméstica. No âmbito da literatura portuguesa, convém mencionar, por exemplo, o conto “Naturezas mortas” (*Província*, 1955), de Luísa Dacosta, em que a irmã mais velha, com o mesmo caráter de poder autoritário auto-proclamado após a morte do pai, destrói a autonomia das irmãs, obrigando-as a uma vida estéril e deprimente dentro dos muros da casa.³

Pelo acima exposto é evidente que o arquétipo da mãe revela um caráter complexo e ambivalente, podendo ter traços tanto positivos, como negativos. Entre os seus inúmeros aspetos há três que são considerados fundamentais por Jung: a bondade relacionada com o cuidado e nutrição, a emocionalidade e a tenebrosidade (cf. 2018, p. 193). Estes e todos os outros aspetos do arquétipo podem ser projetados na figura da mãe, dando assim origem a relações denominadas por Jung “complexo materno” (*Mutterkomplex*) (2018, p. 196).⁴ Este “complexo” apresenta, conforme Jung, diferenças condicionadas pelo sexo da

¹ Verifica-se tal, por exemplo, nos contos “Branca de Neve” (*Praça de Londres*, 2008), de Lídia Jorge, e “Branca de Neve” (*Meninas*, 2014), de Maria Teresa Horta, ou nos filmes *Blancanieves* (2012), de Pablo Berger (filme mudo), e *Branca de neve* (2000), de João César Monteiro (filme sem imagens). É sobretudo no conto de Lídia Jorge e no filme de César Monteiro (inspirado na peça *Schneewittchen*, 1901, de Robert Walser), que se observam importantes modificações no que respeita à história arquetípica: no conto de Lídia Jorge, a Branca de Neve já não se vê confrontada com a madrasta, mas com o fenómeno da pobreza (das crianças-sete anões), e no filme de César Monteiro, mantém-se o tópico da rivalidade, mas no sentido inverso, não sendo a Branca de Neve quem atrai a atenção do jovem príncipe, mas a madrasta.

² Mais amplamente, vários tópicos e motivos dos contos tradicionais (em especial, de Gata Borralheira, Branca de Neve e Bela Adormecida) podem ser ainda encontrados nos contos “Antes da revolução” (*O último amante*, 2017), “O Maldito, Marianina e o feitiço da Rocha da Pena” (*Uma aventura secreta do marquês de Bradomín*, 2008/2015) e *O senhor d’Além* (2021) (cf. Martins, 2024; Špánková, 2024; Vieira, 2024).

³ A grande quantidade das obras portuguesas e espanholas dos meados do século XX, centradas neste tópico, pode ser também um sinal dos problemas levantados a nível social na medida em que a necessidade, nem sempre plausível, de enfrentar a figura despótica pode ser interpretada como a situação existencial de bloqueamento dentro das condições sociais acutilantes (autoritarismo, pobreza, repressão). Veja-se, por exemplo, a figura da tirana na narrativa “Rio turvo” da coletânea homónima (1945/1997) de Branquinho da Fonseca, no romance *Voltar atrás para quê?* (1956/1994), de Irene Lisboa, ou no romance *Nada* (1945/1983) da escritora espanhola Carmen Laforet.

⁴ Jung dedicou-se a esta problemática sobretudo no seu texto “Die psychologischen Aspekte des Mutterarchetypus”, publicado pela primeira vez em *Eranos Jahrbuch 1938* (Zürich, 1939). Após a revisão

prole. No caso do filho, a questão complica-se pela presença do arquétipo da *anima* que pode ter o seu lado sombrio (p. ex. na revelação do donjuanismo) e solar (p. ex. no desenvolvimento do gosto e da estética, nas qualidades pedagógicas enriquecidas pela capacidade feminina de empatia, na amizade que cria laços extraordinariamente subtis entre as almas masculinas, na sensibilidade espiritual, na capacidade de sacrifício em nome dos valores considerados justos etc. Jung, 2018, pp. 196–198). No caso da filha, ou seja, da mulher, que nos interessa prioritariamente no presente trabalho, Jung verifica a intensificação dos “instintos femininos” (*hipertrofia*) ou, pelo contrário, o seu enfraquecimento (*atrofia*) (2018, p. 199). De acordo com estes vetores, Jung define três tipos extremos da projeção do arquétipo da mãe, apresentando para cada um aspetos tanto positivos, como negativos:

(a) *Hipertrofia do elemento maternal*, em que se observa a intensificação de todos os instintos femininos, sobretudo do instinto maternal. Trata-se de uma imagem mais comum, louvada e celebrada em todas as épocas e em todas as línguas, a imagem do amor materno, origem de tudo (cf. Jung, 2018, pp. 204). A imagem típica deste caso, em que a mãe possui a inconsciente vontade de exercer poder, encontra-se, por exemplo, na figura da deusa Deméter (cf. Jung, 2018, pp. 199–200)

(b) *Amplificação de Eros* que leva a um relacionamento incestuoso simbólico e inconsciente com o pai e aos ciúmes em relação à mãe (cf. Jung, 2018, pp. 200–201). Também esta imagem tem aspetos positivos, uma vez que corresponde a um regresso às profundidades do matriarcado, à matriz instintiva da natureza. Mesmo que a mulher deste tipo possa tornar-se um elemento disruptor do matrimónio (seu e alheio), o seu papel é conforme Jung negativo só em casos patológicos (cf. 2018, pp. 208–210).

(c) *Identificação com a mãe* que pode desembocar numa paralisia do próprio agenciamento. Nesta situação, a filha costuma estar muito ligada à mãe, acabando por ter uma existência de sombra, sugada pela mãe, a quem prolonga a vida por uma incessante transfusão sanguínea (cf. Jung, 2018, pp. 201–202). Esta mulher deve ser mesmo, como é aduzido por Jung, roubada à mãe (cf. 2018, p. 211). Também este tipo contém aspetos positivos: a dedicação, sacrifício, capacidade de mergulhar na sombra (cf. Jung, 2018, p. 211).

Existe também, conforme Jung, um tipo intermédio, não caracterizado pela hipertrofia ou atrofia dos instintos femininos, mas pela defesa contra o poder da mãe. Esta filha sabe o que não quer, mas não sabe como imaginar o seu próprio destino, podendo a sua defesa contra a mãe dar origem a um desenvolvimento de exímias capacidades de raciocínio (cf. Jung, 2018, pp. 202–204). Apenas este tipo contém, de acordo com Jung, o complexo materno negativo, uma vez que combate tudo o que é sombrio, velado, ambíguo, preferindo tudo que é certo, claro, racional (cf. 2018, p. 212). Tais aspetos, contudo, dotam a mulher de capacidade de trabalhar em posições importantes e de se

foi publicado no livro *Von den Wurzeln des Bewußtseins. Studien über den Archetypus* (Psychologische Abhandlungen IX) em Zurique (1954). O texto está inserido no volume *9/I GW, Die Archetypen und das kollektive Unbewußte*. Na presente análise trabalha-se com a tradução de Eva Bosáková (Jung, 2018).

tornar amiga e conselheira ao seu marido numa relação baseada em confiança (cf. Jung, 2018, pp. 212–214).

Apesar de certas posições psicanalíticas, nomeadamente o mal aclamado “complexo de Édipo” freudiano, terem sido criticamente revistas pelos movimentos feministas⁵, a conceção junguiana do arquétipo da mãe repercute-se até na contemporaneidade tanto em trabalhos de carácter psicanalítico, como literário.⁶ Entre outros seguidores junguianos, Ingrid Riedel (2003/2011) concentra-se no mito de Deméter, destacando precisamente a complexidade do relacionamento entre mãe e filha, em que a hipertrofia do instinto materno pode assumir um carácter de identificação. Junto com a base conceptual delineada por Jung e seus seguidores, a análise do relacionamento específico entre mãe e filha em “As Parcas” de Teresa Veiga revelará como esta relação pode gerar ambiguidade, insegurança e perplexidade.

3. “As Parcas”: narrativa de teias e lacunas

“Desafio alguém a afirmar que conhece intimamente outrem, por mais próximo que seja o parentesco ou ainda que tenham vivido sob o mesmo tecto durante largos anos.” (Veiga, 1981, p. 139). Com esta referência aos enigmas na estrutura familiar abre-se o conto “O fim do curso” da coletânea *Jacobo e outras histórias* (1981). Existem, de facto, relações ambíguas neste conto veiguiano, essas que insinuam a existência de um duplo pacto familiar, da mãe com o filho e do pai com a filha. A problemática das relações familiares pouco transparentes é também abordada noutras narrativas de Teresa Veiga, inclusive no conto “As Parcas”, cujo foco assenta precisamente no relacionamento da mãe com a filha e nos problemas defluentes do seu convívio. O ambiente doméstico é, neste conto, ainda desestabilizado pela presença do terceiro elemento feminino – duas criadas que sub-repticiamente influenciam tanto o laço íntimo entre a mãe e a filha, como o próprio funcionamento do lar.

⁵ Neste contexto convém aduzir que mesmo no famoso trabalho *Of woman born. Motherhood as experience and institution* (1995/1986), de Adrienne Rich, os arquétipos junguianos servem de inspiração velada a um discurso sobre a relação da mãe com os filhos, em especial nos capítulos denominados “Mother and son, woman and man” e “Motherhood and daughterhood”. Na parte dedicada à relação entre mãe e filha, Rich assume, entre outras postulações importantes, o seguinte:

This cathexis between mother and daughter – essential, distorted, misused – is the great unwritten story. Probably there is nothing in human nature more resonant with charges than the flow of energy between two biologically alike bodies, one of which has lain in amniotic bliss inside the other. (1986, pp. 225–226)

⁶ Seguindo a distinção junguiana no relacionamento da mãe com o filho/a filha, Maria Teresa Horta, na sua antologia *A Mãe na literatura portuguesa* (1999), acompanhada de um ensaio literário, frisa que a perturbação intrínseca a cada relacionamento decorre da própria natureza da maternidade enquanto um afeto, amor, paixão e, também, poder normativo. Assim, de acordo com Maria Teresa Horta, as mães dos homens em geral oscilam, na literatura, “entre o ser dessexualizado, idealizado e puro e o ser castrador, asfixiante e perigoso” (Horta, 1999, p. 22) e as mães das filhas “ao longo dos séculos, parecem ter tentado, de uma maneira ou de outra, que as filhas fossem um pouco elas mesmas: cumprindo regras, seguindo normas, esquecendo o corpo, prescindindo da felicidade pessoal” (Horta, 1999, p. 16). Assim, ao lado das qualidades eminentemente positivas da maternidade, acentuadas pelos símbolos naturais, Maria Teresa Horta, tal como Jung, não pretende esconder o seu lado sombrio.

As protagonistas da narrativa, a viúva Francisca Arroyo e a sua filha Rita, pertencentes à classe burguesa abastada, vivem num nobre apartamento de Lisboa, tendo à disposição meios suficientes para uma vida decente com todo o conforto. A inexistência de problemas de cariz social permite a concentração quase exclusiva das personagens nos assuntos familiares, nomeadamente nos relacionamentos dentro da casa, quando Rita tinha vinte e sete anos. Apesar do esforço de Francisca Arroyo em transmitir à filha algo da sua própria energia, incentivando-a aos estudos e outras atividades, “o estado de entorpecimento mental” (Veiga, 2015, p. 30) de Rita prolonga-se desde a sua adolescência, aquando da morte do seu pai, até à sua idade adulta.

Embora a estratégia narrativa seja omnisciente, a perspetiva privilegiada pertence a Francisca Arroyo, existindo uma cumplicidade entre esta personagem e a voz narrativa. A filha, pelo contrário, tem uma vida na sombra, mais sugerida do que objetivamente narrada, passando precisamente esta personagem a figurar como um lugar branco na narrativa, uma supressão. Devido a esta lacuna que parece determinar o convívio das personagens, o relacionamento entre as duas mulheres baseia-se numa série de equívocos e incompreensões, uma vez que cada informação a respeito de Rita acaba por demonstrar como Francisca Arroyo vive num mundo ilusório. As ilusões não cumpridas convertem-se logo em desilusões e desapontamentos. Registemos duas situações fulcrais. A primeira relaciona-se com um postal, intercetado, destruído e silenciado pela mãe já quando Rita é uma mulher adulta:

Só sabia que alguém, um homem vil, sem escrúpulos, de baixa extracção, um ordinário com pretensões a espiritoso, tivera a audácia de dirigir à sua filha um conjunto de gracejos de cariz sexual, troçando dela e amesquinhando-a com essa habilidade para o ultraje assassino que exige além de um coração torpe uns fumos de inteligência e a certeza da impunidade. (Veiga, 2015, p. 17)

A segunda situação digna de menção refere-se à viagem das duas mulheres a Madrid, na tentativa de Francisca de distrair a sua filha. Uma série de equívocos, tais como distrações programadas pela mãe e consideradas por Rita “infantilidades”, ou uma tentativa fracassada de flirte de Francisca, desaprovado por Rita, abre passagem a uma experiência fundamental que marca emocionalmente ambas as personagens. Trata-se da visita ao Museu do Prado, durante a qual Francisca se sente fascinada pelo quadro *As meninas* de Velázquez, enquanto Rita se abisma nas *Pinturas negras* de Goya. Em ambos os casos, as pinturas traduzem, respetivamente, a profundidade dos sentimentos e medos interiores das personagens, funcionando deste modo como a construção de mais lugares brancos na narrativa. Após o regresso a Lisboa, Rita passa por uma transformação, ganha vitalidade, interessa-se pela pintura e entra em namoro com um jovem conhecido anteriormente. Francisca, ao supor que se trata do autor do postal infame, destruído antes que a filha pudesse tomar conhecimento dele, opta por “não poupar a filha” (Veiga, 2015, p. 34), desocultando-lhe o acontecimento silenciado. O final da narrativa consiste em mais um equívoco entre a mãe e a filha. Durante a escrita da mensagem à sua filha, Francisca, que, entretanto, se apercebeu dos seus próprios erros, queria recomendar à filha que “expulsasse as criadas, que confiasse nos irmãos, que nunca desistisse de pintar” e que casasse com o seu namorado, se assim desejasse (Veiga, 2015, p. 44). Entretanto, porém,

sofre um acidente vascular, acabando por escrever apenas a palavra “não”. Interpretando a filha este “não” como “não cases”, cumpre o pretense desejo da mãe. O final da narrativa, portanto, elucida a citação do conto “O fim do curso”, acima referida, alertando assim para o facto de as relações entre membros de uma família também poderem assentar em incompreensões. Ao mesmo tempo, o paradoxo final desnuda as tensões determinadas pelos papéis sociais das personagens (Francisca, pertencente à burguesia tradicional, contrasta tanto com as criadas quanto com a filha, que tenta transgredir o seu estatuto social), ilustrando também que o quotidiano, apesar de inserido num universo realista, pode ser regido por forças que escapam ao controle racional.

Como o final confirma a existência de uma lacuna na narrativa, torna-se assim necessário procurar no próprio desenvolvimento da narrativa o paradoxo que poderá orientar várias leituras da mesma situação. A omnisciência narrativa que simula a objetividade, mas que, na verdade, transmite a perspectiva materna, leva à aceitação do procedimento de Francisca. A filha, no entanto, tenta criar a sua própria identidade, independente da mãe, sendo este traço evidente na brevidade das conversas, no seu carácter introvertido, nas tentativas de evasão e, sobretudo, na atividade criativa desenvolvida após a visita ao Museu do Prado. A presença das artes plásticas, tal como da música, não é fortuita nas narrativas de Teresa Veiga, podendo os quadros funcionar como um índice do ambiente ou como sugestão de algum segredo de família.⁷ Não surpreende, portanto, que, além de causarem um grande impacto em Francisca e Rita, os quadros *As meninas* de Velázquez e *Pinturas negras* de Goya, permitam, através de um diálogo intersemiótico, uma melhor compreensão do ambiente doméstico da narrativa.

4. Mise en abyme

A obra *As meninas* (*Las meninas* [*La Familia de Felipe IV*], 1656), de Diego Velázquez, é, com efeito, um dos maiores mistérios em toda a história das artes. Com uma originalíssima estrutura de retrato dentro do retrato, o quadro não representa aquilo que devia, por norma e etiqueta, representar, ou seja, o casal real, visível apenas em forma de um vago e espectral reflexo no espelho. Como seria impossível referir a enorme quantidade de interpretações que o quadro misterioso tem suscitado até à contemporaneidade, mencione-se apenas o conhecido facto de se tratar de um autorretrato do artista e, simultaneamente, de um retrato da infanta Margarita Teresa, filha do rei Filipe IV da Espanha e da rainha Mariana de Áustria, a posar com as suas damas de corte, entre as quais se destaca uma anã de olhar fixo e penetrante. Um dos maiores mistérios consiste no pormenor da porta aberta ao fundo do quadro. Como afirma Laura Cumming, o quadro demonstra uma surpreendente qualidade de precisão (“such a precise vision of reality”) mantendo-se aberto ao mistério (“so open to mystery”) (2016, como citado em Grovier, 2020, s.p).

Releve-se que tais aspetos de precisão e mistério caracterizam a própria escrita veiguiana, em que a realidade com todos os pormenores concretos e materiais mantém

⁷ Veja-se a grande importância dos quadros em *A paz doméstica*, 1999, ou nas narrativas “Negra sombra que me assombras – falso conto gótico” e “O maldito, Marianina e o feitiço da Rocha da Pena”.

sempre uma porta aberta para um enigma. No artigo “Velázquez’s Las meninas: a detail that decodes a masterpiece”, Kelly Grovier (2020) assume que o mistério pode estar concentrado no motivo do vaso de intensa cor encarnada que está a ser servido pela dama à infanta. Grovier explica tratar-se de um *búcaro*, objeto proveniente da região de Guadalajara de México e trazido para a Espanha nos séculos XVI e XVII, que, além de possuir a propriedade de manter o aroma dos líquidos nele vertidos, servia à época para tornar a pele espectralmente clara mediante a consumação dos pedaços de argila, cuja reação na pele era ainda acompanhada por um efeito psicotrópico causando alucinações (2020, s.p). Recorde-se, dentro do nosso contexto de análise, de que se trata também de um objeto fortemente simbólico: o vaso simboliza o elemento materno (cf. Jung, 2009), a intensa cor encarnada costuma ser iconograficamente associada ao sangue e à paixão. A mesma cor encarnada aparece paralelamente no canto direito do espelho em que se refletem os pais da infanta.

Conhecendo a existência de vários mistérios que envolvem o quadro de Velázquez, é possível assumir que, na narrativa veiguiana, Francisca Arroyo intui algo dessa dimensão assombrada da obra-prima, tentando decodificá-la a partir da sua perspectiva de mulher e mãe. As referências ao quadro aparecem na narrativa também em forma duplicada, uma vez que, além do original admirado no Museu de Prado, Francisca possui a sua reprodução pendurada “frente ao sofá que elegera para ler e descansar” (Veiga, 2015, p. 24). O impacto do quadro, aquando observado no original, causa-lhe, porém, um assombro difícil de conter:

O que a perturbou foi a impressão de estar no limiar de um mundo mais real do que o mundo verdadeiro, a ideia de que bastaria dar uns passos para entrar nele, respirar o seu ar rarefeito e descobrir o que se passava para lá da porta inundada de claridade. (Veiga, 2015, p. 25)

Só no fim da narrativa, Francisca crê descobrir o enigma do quadro, dando-se precisamente nesse momento conta do equívoco no seu procedimento em relação à filha:

Pedia-lhe ainda que a perdoasse por ter sido uma má mãe três quartos da sua vida e sem transição falava de “As Meninas” e dizia que ia passar o resto da noite na sua saleta, deitada no canapé, a olhar para o quadro e a tentar perceber o mistério que ainda ninguém descobrira. (Veiga, 2015, p. 45)

A epifania que acompanha o final da narrativa pode consistir na perceção do papel que desempenha o casal real no quadro, da sua presença espectral no espelho, cabendo este papel a Francisca como mãe. O rito do *búcaro*, cujo consumo em pedaços provoca perturbações mentais, aprofunda a interpretação da existência da espectralidade. A este nível espectral, Rita também consome pedaços do vaso – símbolo materno, “sangrando” duplamente, por se ajustar às ilusões da mãe e, simultaneamente, por discordar destas ilusões. Sintomaticamente, a mãe é vitimada pelo acidente vascular precisamente no momento em que se apercebe desta influência sobre a filha, a qual, incapaz de se libertar da presença fantasmática da mãe, se aniquila, gradualmente, na sua própria identidade.

Por outro lado, o impacto que a filha sente ao observar *Pinturas negras* (1820–1823), de Francisco de Goya é da mesma maneira elucidativo a nível simbólico:

...ficava muito tempo diante de cada pintura olhando-a fixamente com uma expressão intrigada e ávida como se, incapaz de reagir à beleza, acordasse da sua indiferença letárgica ao ver que na arte também havia lugar para a abjecção e o horror. (Veiga, 2015, p. 26–27)

O pendor para o fantástico, terrífico e tenebroso, desenvolvido a seguir na própria pintura de Rita, pode aludir ao facto de existir, no inconsciente da jovem, algum substrato secreto, obscuro, provavelmente reprimido. Convém recordar que a própria história relativa à génese da obra goyesca é singular. *Pinturas negras* correspondem a uma série de catorze obras a óleo produzidas nas paredes da Quinta del Sordo, em que Goya viveu entre os anos 1819–1823 (cf. Argullol, 2019, p. 7). Trata-se, portanto, de uma arte também solipsista, mas diferente da que se vê na pintura de Velázquez, uma vez que Goya não procurou deixar uma imagem de si próprio, mas do mundo em si. É também curioso observar que o quadro de Velázquez retrata uma cena doméstica da corte espanhola, enquanto a obra de Goya faz parte inalienável do ambiente doméstico, tornando-se o seu elemento visceral. A obra de Goya, portanto, representa algo que está preso à casa por um cordão umbilical, algo que não pode ser simplesmente retirado como um móvel ou um quadro. Estas pinturas – parte interior da casa – são terríveis nos seus temas, representação do inferno, e, ainda mais intensamente, nas suas formas, na infernalização do inferno. Como sustenta Rafael Argullol, “[l]o auténticamente cruel, terrorífico y violento está en la forma de la representación” (2019, p. 10).

As *Pinturas negras* correspondem à essência simbólica da narrativa veiguiana, visto que uma parte do conjunto goyesco, intitulado *Átropos o Las Parcas*, dá título à narrativa. É precisamente Francisca Arroyo quem se apercebe do vínculo terrífico entre as Parcas de Goya e as criadas que vivem com a família e cujos nomes aludem às donas de fado mitológicas. Neste sentido, as duas criadas-irmãs, Albina e Lucinda, junto com a porteira de nome Clotilde, originária da mesma terra, formam a tríade que corresponde às Moiras gregas chamadas Clóthó, Lachesis e Átropos.⁸ Pela descrição das irmãs é evidente que o universo na sua vertente de quotidiano fica fraturado pela transgressão, a qual instala, na narrativa, a ordem do insólito:

Albina, com uma tesoura do tamanho de uma tenaz, cortava os fios soltos do reverso de um pano que estivera a bordar, uma tesoura que os anos tinham enegrecido e afiado e cujo clique-clique soava com uma precisão alegre e brutal, manobrada pelos dedos destros da dona. Lucinda pusera de lado o tricô e arrancava os pêlos do queixo, olhando-se no pequeno espelho redondo, de uma liga ordinária de chumbo, que era um dos objectos que tinham trazido consigo e ocupava lugar de honra sobre a cómoda. (Veiga, 2015, p. 39)

⁸ Este tema foi parcialmente abordado no texto “O poder das Parcas em Teresa Veiga e Branquinho da Fonseca” (Špánková, 2021).

Clóthó é a Moira que inicia o fio, Lachesis aquela que o desenvolve e Átropos aquela que o corta. Tais elementos mitológicos estabelecem, no conto, uma forte sugestão da correspondência simbólica entre as divindades gregas e as personagens veiguianas. Francisca Arroyo apercebe-se do poder destas criadas, Moiras-Parcas, lembrando-se que foi o seu falecido marido quem as trouxe para casa, uma vez que provinha da terra delas. Os instrumentos, que as criadas manejam na passagem reveladora, acima referida, da narrativa (a tesoura e o espelho), correspondem aos atributos simbólicos das Moiras-Parcas e encontram-se também na pintura de Goya. Além disso, o quadro exhibe a terceira Moira-Parca, Clóthó, ao cerrar na mão um figurino que alude à impotência do ser humano de se rebelar contra o Destino, facto que também se reproduz, a nível simbólico-mitológico, no conto veiguiano. Os quadros de Velázquez e Goya refletem o espaço doméstico de Francisca e Rita numa dupla *mise en abyme*, uma vez que refletem não apenas o plano da superfície (em forma de *ekphrasis*), como ainda multiplicam os enigmas, sugeridos pelos quadros, tanto na casa de Francisca Arroyo, como, em forma de metáfora metanarrativa, no próprio conto.⁹

5. O poder do imaginário arquetípico

O fundo arquetípico, e mais amplamente mitológico, do conto “As Parcas” não se revela apenas a nível das alusões e referências, mas também a nível do imaginário assente nas estruturas psíquicas de profundidade. É precisamente neste sentido que recorremos ao pensamento de Jung e de seus seguidores. A complexidade do relacionamento entre Francisca e Rita aponta para várias configurações do arquétipo da mãe e, por extensão, do “complexo materno”. O primeiro tipo, denominado precisamente *hipertrofia do elemento materno* na terminologia junguiana, pode ser ilustrado pelo mito de Deméter (Ceres na versão latina), deusa da colheita. Apesar de o mito ser muito bem conhecido, convém recordar que após o rapto da sua filha Perséfone (Proserpina, às vezes chamada Koré, o que significa “filha”) por Hades (Plutão), Deméter não consegue acalmar a sua fúria e luto pela perda, peregrinando nove dias na esperança de chegar a saber do paradeiro da filha desaparecida. Hades permite a Perséfone visitar a mãe, mas apenas para um determinado tempo após o qual deve regressar ao reino dos mortos. A saída de Perséfone à terra simboliza, como é sabido, o eterno regresso cíclico, a Primavera. À luz do pensamento feminista, Adrienne Rich enfatiza a força do vínculo entre a mãe e a filha: “The separation of Demeter and Korê is an unwilling one; it is neither a question of the daughter’s rebellion against the mother, nor the mother’s rejection of the daughter.” (Rich, 1986, p. 240). Neste sentido, Rich conclui que a filha deseja o regresso à mãe (“Each daughter, even in the millennia before Christ, must have longed for a mother whose love for her and whose power were so great as to undo rape and bring her back

⁹ Convém recordar que a imagem mítica das Parcas e, por extensão, do tópico do Destino, aparece, em diferentes variações, noutras narrativas de Teresa Veiga. Repare-se, por exemplo, que no romance *Cidade infecta* (2020) o tópico do Destino é sub-repticiamente vinculado ao caso amoroso entre Anabela e o Senhor André, percebendo-se assim melhor o simbolismo da cena, na qual o Senhor André corta com tesoura afiada um pedaço de *moiré*. O tópico do Destino evidencia-se também na figura da mãe de Anabela e nos gestos das três mulheres da família de Anabela.

from death.” 1986, p. 240), tal como a mãe deseja o poder da deusa da colheita (“And every mother must have longed for the power of Demeter, the efficacy of her anger, the reconciliation with her lost self.” 1986, p. 240). Porém, enquanto Adrienne Rich considera a identificação da mãe com a filha como natural, outros significados da vertente simbólica do mito podem aflorar na leitura dos arquétipos na base do pensamento junguiano. Na interpretação de Ingrid Riedel, inspirada em Jung, a figura de Hades não pode ser lida literalmente, mas a nível simbólico como a imagem ambígua do subterrâneo, da profundidade, do abismo, de instintos tenebrosos e do sonho da filha (2011, pp. 50–51). Neste sentido, a mãe que se contrapõe ao gesto de Hades é uma mãe que impede o desenvolvimento da sua filha (cf. Riedel, 2011, pp. 50–51).

O mesmo simbolismo pode ser plausivelmente vinculado ao conto “As Parcas”. Rita é também metaforicamente raptada pelo poder das trevas, representadas tanto pelo interesse em pintar cenas tenebrosas, como pelo namorado de vida e maneiras incompatíveis com o universo burguês de Francisca. Convém não esquecer, neste contexto, que o seu estado de letargia tem início na adolescência, após a morte do pai que nutria um forte afeto pela menina desde o seu nascimento:

O engenheiro apostou até ao fim que vinha ali o terceiro herdeiro mas perante a seráfica menina que resistia a erguer as pálpebras e comunicava através de trejeitos dos lábios cor-de-rosa e súbitas movimentações dos dedos longos e finos, emudeceu, e dias depois confidenciava aos íntimos que nunca imaginara poder vir a apaixonar-se por outra mulher. (Veiga, 2015, p. 11)

Com alguma liberdade seria possível ver na personagem de Rita a encarnação da Bela Adormecida acordada para a vida adulta pelo homem que, como é insinuado, pode ter o mesmo lugar de proveniência do pai. O duplo relacionamento (pai/namorado), posto que apenas a nível fantasmático, põe em evidência certos traços da *amplificação de Eros* na personagem de Rita. Nesta ordem de pensamento, tanto o pai morto, como o namorado, simbolizam o poder subterrâneo de Hades, ao qual a mãe se opõe, tanto a nível simbólico (ao estimular a filha, distrai-la, curá-la da letargia que a mantém simbolicamente aprisionada no reino dos mortos), como literal (ao tentar protegê-la contra o gesto irreverente do namorado). É também deste modo que o conto de Teresa Veiga se insere perfeitamente na linha mitológica e, apesar de conter apenas alusões implícitas ao arquétipo da mãe encarnado pela deusa da colheita, o paradoxo final demonstra que o mito pode ser cumprido inconscientemente com as semelhantes consequências de impasse.¹⁰ Tendo em conta esta linha mitológica, a vertente do imaginário arquetípico da narrativa revela-se ser ainda mais subtil. Como já foi acima referido, a filha é, ao contrário de Francisca, delineada muito sucintamente devido ao poder que a sua mãe mantém tanto no espaço da narrativa (detentora da focalização), como no espaço doméstico. No fim, contudo, quando Francisca vive um momento de epifania sugerida pelo quadro de Velázquez, apercebendo-se dos erros no seu papel de mãe, a filha já não consegue fazer

¹⁰ Na obra de Teresa Veiga encontramos a semelhante abordagem da maternidade hiperprotetora no conto “As danças húngaras de Brahms” (*As enganadas*). A protagonista da narrativa, Faustina, real ou imaginariamente fecha um pacto com um detetive privado, moderno Mefistófeles, para ganhar conhecimento da suposta vida secreta do seu filho.

mais do que abraçar o destino que a mãe supostamente lhe traçou. Esta situação, em termos do pensamento junguiano, desenvolvido por Ingrid Riedel (2011), reflete o poder efetivo do “complexo materno”. Vários contos de fadas como “A Gata Borralheira” demonstram que a mãe morta pode servir de apoio à filha como fonte de força e esperança. Por outro lado, como Riedel aduz, o complexo pode apresentar-se na sua vertente negativa quando a filha alimenta dentro de si a eterna sensação de culpa por não poder cumprir os desejos da mãe (cf. 2011, p. 52). No conto veiguiano, Rita tenta evitar a sensação de culpa ao abafar os seus próprios desejos em nome da vontade materna:

A filha não teve dúvidas em decifrar a mensagem “não cases” e jurou cumpri-la. Não casou e partilhou a casa com as Parcas até à morte delas, vivendo sozinha o resto dos dias com o apoio e a amizade dos irmãos. (Veiga, 2015, p. 45)

Sintomaticamente, não aparece mais o nome de Rita no final do conto, sendo referida apenas a sua relação familiar como se fosse este o seu verdadeiro destino. Com o seu gesto de abnegação, portanto, Rita recolhe-se definitivamente no eterno abraço da sua mãe.

Tal formulação de maternidade insere-se na problemática da espetralidade, desenvolvida com sucesso nas obras e nos estudos do gótico feminino (*Female Gothic*).¹¹ Foram precisamente as estudiosas desta vertente literária, em especial as que se inspiravam nos métodos da psicanálise, que chamaram a atenção para a questão da maternidade como uma das bases da literatura do gótico como tal (cf. Wallace, 2016, pp. 231–235). Nesta perspetiva, a questão da maternidade corresponde à base simbólica de algumas obras famosas como *Frankenstein*; or, *The modern Prometheus* (1818/1994), de Mary Shelley, ou “The yellow wallpaper” (1892/1973), de Charlotte Perkins Gilman, nas quais a vertente de horror revela o simbolismo da maternidade em termos monstruosos. Por outro lado, as leituras psicanalíticas do gótico feminino frisam a problemática da ambivalência da identidade feminina, sobretudo a questão definida por Juliann Fleenor como conflito com a arcaica mãe, figurada em forma de uma presença espetral e/ou como a própria casa (cf. Wallace & Smith, 2009, p. 3).¹² A este respeito, convém recordar o famoso romance de tradição gótica, intitulado *The haunting of Hill House* (1959/2010), de Shirley Jackson, sobre uma jovem mulher Eleanor que viveu por longos anos confinada ao espaço doméstico para cuidar da sua mãe doente e que fica perseguida pela sombra da mãe após a morte desta, sendo esta sombra encarnada também pela casa, aonde Eleanor foi chamada pelo Dr. Montague para ajudar no exame de fenómenos de assombração.¹³ Eleanor torna-se especialmente sensível ao caráter insólito da casa, não

¹¹ O termo foi cunhado por Ellen Moers em 1976 para designar as narrativas escritas por mulheres no modo gótico. No centro encontrava-se uma figura feminina na tentativa de enfrentar o poder autoritário (em geral, representado pela figura de *villain*) e, eventualmente, reencontrar a sua mãe perdida (o protótipo vê-se no romance *A Sicilian romance* [1790] de Ann Radcliffe). Outra linha desta vertente diz respeito ao mito do nascimento (“birth myth”, representado por *Frankenstein* de Shelley)(cf. Wallace, 2016, pp. 231–235).

¹² Diana Wallace e Andrew Smith referem-se ao trabalho de Juliann Fleenor (*The female gothic*, 1983) na introdução à recente coletânea de ensaios académicos sobre o gótico feminino (*The female gothic. New directions*, 2009).

¹³ Para caracterizar a obra de Shirley Jackson, Andrew Smith usa o termo “domestic Female Gothic” (2009, p. 152), enquanto S. T. Joshi propõe o termo “domestic horror” (2014, p. 582).

apenas por deter a focalização, mas por passar, paulatinamente, pelo processo de negação (o sobrenatural da casa percecionada como uma monstruosidade alheia) até à identificação (a personagem como parte da casa assombrada, ou seja, identificada simbolicamente com a mãe morta). De acordo com Andrew Smith, “Eleanor is trapped in the past (the pull of her mother) and unable to embrace a future characterized by independence” (2009, p. 154). Enquanto, porém, a obra de Shirley Jackson apresenta uma variação sombria do tópico da filha à procura da mãe ausente, o conto de Teresa Veiga aborda a perspetiva da mãe, cuja influência na vida da filha se torna espectral sem uma ou outra suspeitar deste efeito. Em relação ao contexto dos arquétipos junguianos, é evidente que este caso reflete a situação definida por Jung como a *identificação com a mãe*. A opção de Teresa Veiga desenvolve, assim, o mesmo legado gótico, dirigindo-se, contudo, para um caminho que lhe permite inscrever no conto uma subversão ainda mais subtil, essa que diz respeito à reflexão sobre as próprias convenções do imaginário da maternidade, dos seus ideais e controvérsias, sem recurso aos requisitos do sobrenatural. O inferno goyesco que fazia parte inalienável da casa do artista espanhol, faz neste conto parte do espaço doméstico de Francisca Arroyo, transformando a própria casa de família numa mansão espectral, regida por impulsos pouco decifráveis.

6. Considerações finais

Após uma atenção mais demorada no diálogo intersemiótico e nas imagens simbólico-mitológicas, é possível constatar que a narrativa “As Parcas” se insere na linha temática de inspiração “mitológica” que, conforme Martim de Gouveia e Sousa, pertence às tematizações destacadas na obra veiguiana (2024, pp. 155–156). Levando em consideração este contexto, o conto “As Parcas” poderia ser cotejado com outras narrativas veiguianas focadas no relacionamento arquetípico entre mãe e filha (eventualmente, filho) e também, obviamente, com outras narrativas veiguianas de inspiração mitológica. No próprio universo diegético de “As Parcas” seria possível avançar com o levantamento de alusões mitológicas. Assim, no que diz respeito ao tema da presente análise, podemos ver que o motivo do tricô, a que as criadas se dedicam nas horas noturnas, funciona, a nível textual, como metáfora metanarrativa da construção de intriga, e, a nível simbólico-mitológico, alude também ao mito de Aracne.¹⁴ Conforme a conhecida versão de Ovídio, a tecedora vaidosa da sua arte desafia a própria deusa Pallas Athena (Minerva) para competirem nas habilidades de tecelagem. O resultado torna-se humilhante para a deusa. Enquanto esta tece uma cena nobre do universo divino do Olimpo, Aracne expõe o seu reverso, um palco da vida dos deuses cheio de lascívia. Estas duas perspetivas, além de aludirem à pintura *Pallas e Aracne* (*Pallas and Arachne*, 1636/37) de Rubens, reproduzida no fundo do quadro de *As meninas*, parecem dialogar com as obras de Velázquez e Goya e, de modo irónico, com a própria narrativa de “As

¹⁴ Martim de Gouveia e Sousa deteta, entre outros casos, o “matizado mito de Aracne” em “Uma aventura secreta do marquês de Bradomín” da mesma coletânea (2024, p. 155).

Parcas”.¹⁵ Tanto as criadas, como a mãe, tecem as suas próprias intrigas: esta fá-lo à luz, aquelas na sombra, acabando por coincidir na mesma ambição calculada ou intuitiva. A construção especular das personagens sugere, assim, que o arquétipo materno é ironicamente encarnado por todas as figuras “tutelares” do lar. Dentro deste poder ambíguo, Rita é uma vítima exemplar que, à semelhança do romance de Shirley Jackson, absorve a espectralidade do ambiente doméstico, ao qual se tenta contrapor numa defesa contra o princípio materno, mas ao qual, por fim, acaba por aderir, duplamente, admitindo tanto o suposto desejo da mãe, como a presença das criadas. Em termos junguianos, assim, é evidente que o terceiro tipo do “complexo materno”, correspondente à identificação com a mãe, reforça em Rita a única posição que lhe cabe, a da filha.

Deste modo, a narrativa veiguiana insinua que, por trás de comportamentos humanos, podem existir forças ocultas, impulsos inconscientes e vocações insuspeitas. A ambiguidade, criada por este tipo de sombras, é também apoiada pelo diálogo intersemiótico que instaura a poética de espectralidade, e pelos mitemas que corroboram e, simultaneamente, contestam significados convencionais da maternidade. Semelhantemente, o imaginário arquetípico corresponde, na narrativa veiguiana, a uma vertente de profundidade que gera imagens e modelos da condição humana, ao mesmo tempo que os subverte pela ironia. Embora o conto veiguiano mantenha um elegante e equilibrado código realista, sem horrores alucinantes como em Shirley Jackson, a vertente simbólico-mitológica permite a leitura da narrativa como um exemplo da domesticidade espectral. É importante sublinhar, contudo, que a centralidade da figura materna em vez da filha revela uma situação inversa às narrativas góticas, enquadrando-se melhor no âmbito da ficção contemporânea que destaca a complexidade axiológica da maternidade enquanto uma específica situação existencial na vida da mulher. Neste sentido, a obra veiguiana insere-se perfeitamente nas tendências atuais da contemporaneidade.

Referências

- Argullol, R. (2019). Goya y las Pinturas negras. *Cuadernos Canela*, 30, 5–11.
<https://www.cuadernoscanela.org/index.php/cuadernos/article/view/175/88>
- Berger, P. (2012). *Blancanieves* [Filme]. Arcadia Motion Pictures.
- Cumming, L. (2016). *The vanishing man: in pursuit of Velázquez*. Chatto & Windus.
- Cusk, R. (2002). *A life's work: on becoming a mother*. Picador.
- Dacosta, L. (1955). *Província: contos*. Minerva.
- Fonseca, B. (1997). *Rio turvo*. Relógio d'Água.
- Gilman, C. P. (1973). *The yellow wallpaper*. Faculty Press.
- Grover, K. (2020). Velázquez's Las meninas: A detail that decodes a masterpiece. *BBC*.
<https://www.bbc.com/culture/article/20201015-velazezs-las-meninas-a-detail-that-decodes-a-masterpiece>
- Heti, S. (2018). *Motherhood*. Henry Holt and Company.
- Horta, M. T. (1999). *A mãe na literatura portuguesa*. Círculo de leitores.

¹⁵A segunda pintura que pode ser identificada no fundo do quadro de Velázquez é *O casal Arnolfini* (*The Arnolfini portrait*, 1434), de Jan van Eyck, em que o motivo de espelho, situado no fundo, destaca o processo/efeito de *mise-en-abyme*.

- Horta, M. T. (2014). *Meninas: contos*. Dom Quixote.
- Jackson, S. (2010). *Novels and stories*. Library of America.
- Jorge, L. (2008). *Praça de Londres: cinco contos situados*. Dom Quixote.
- Joshi, S. T. (2014). *Unutterable horror. A history of supernatural fiction*. Hippocampus Press.
- Jung, C. G. (2009). *Výbor z díla VIII. Hrdina a archetyp matky (Symboly a proměny)* (Patočka & Plocek, Trans.). Nakladatelství Tomáše Janečka.
- Jung, C. G. (2018). *Výbor z díla II. Archetypy a nevědomí* (Bosáková, Černá & Černý, Trans.). Nadační fond Holar.
- Laforet, C. (1983). *Nada*. Círculo de Lectores.
- Lisboa, I. (1994). *Voltar atrás para quê?*. Editorial Presença.
- Lorca, F. G. (1945). *La casa de Bernarda Alba: drama de mujeres en los pueblos de España*. Losada.
- Martins, S. (2020). Teresa Veiga: o poder da consciência. *Metamorfoses*, 17(1), 149–166. <https://revistas.ufjf.br/index.php/metamorfoses/article/view/37421>
- Monteiro, J. C. (2000). *Branca de Neve* [Filme]. Paulo Branco.
- Rákociová, Z. (2024). Nascimento de uma tradição: a intertextualidade na novela “A minha vida com Bela” de Teresa Veiga. In S. Martins & S. Špánková (Coords.), *Teresa Veiga: luz e mistério na ficção portuguesa contemporânea*. Tinta-da-China.
- Rich, A. (1995). *Of woman born. Motherhood as experience and institution*. W. W. Norton & Comp.
- Rich, A. (1986). *Of woman born. Motherhood as experience and institution*. W. W. Norton & Comp.
- Riedel, I. (2011). *Když se matky a dcery navzájem hledají. Démétrin zármutek a Persefonin návrat – živoucí mýtus* (M. Konečná, Trans.). Emitos.
- Shelley, M. (1994). *Frankenstein; or, The modern Prometheus*. Penguin Books.
- Smith, A. (2009). *Children of the night: Shirley Jackson's domestic female gothic*. In D. Wallace & A. Smith (Eds.), *Female gothic: new directions*. Palgrave Macmillan.
- Soares, M. P. (2024). O leitor ingênuo e as falsas narrativas policiais de Teresa Veiga. In S. Martins & S. Špánková (Coords.), *Teresa Veiga: luz e mistério na ficção portuguesa contemporânea*. Tinta-da-China.
- Sousa, M. G. (2024). A sumptuosa escrita de Teresa Veiga. In S. Martins & S. Špánková (Coords.), *Teresa Veiga: luz e mistério na ficção portuguesa contemporânea*. Tinta-da-China.
- Špánková, S. (2021). O poder das parcas em Branquinho da Fonseca e Teresa Veiga. In T. M. Marques & R. M. Fina (Eds.), *Os dias da peste. Centenário do PEN International 1921–2021*. Gradiva Publicações, S.A.
- Špánková, S. (2024). Assombrações: o gótico subversivo em Teresa Veiga. In S. Martins & S. Špánková (Coords.), *Teresa Veiga: luz e mistério na ficção portuguesa contemporânea*. Tinta-da-China.
- Válová, K. (2022). Kitty – o cisne silencioso no conto “A morte do cisne” de Teresa Veiga. *Studia Iberyistyczne*, 21, 69–80. <https://doi.org/10.12797/SI.21.2022.21.03>
- Veiga, T. (1981). *Jacobo e outras histórias*. Círculo de Leitores.
- Veiga, T. (1999). *A paz doméstica: romance*. Edições Cotovia.

- Veiga, T. (2003). *As enganadas: contos*. Edições Cotovia.
- Veiga, T. (2008). *Uma aventura secreta do marquês de Bradomín*. Cotovia.
- Veiga, T. (2015). *Uma aventura secreta do marquês de Bradomín*. Tinta-da-China.
- Veiga, T. (2015). *Gente melancolicamente louca*. Tinta-da-China.
- Veiga, T. (2017). *O último amante*. Tinta-da-China.
- Veiga, T. (2020). *Cidade infecta*. Tinta-da-China.
- Veiga, T. (2021). *O senhor d'Além*. Tinta-da-China.
- Veiga, T. (2024). *Vermelho delicado*. Tinta-da-China.
- Vieira, J. (2024). Ceci n'est pas une écrivaine. A história da bela fria como criação da existência de uma Teresa Veiga. In S. Martins & S. Špánková (Coords.), *Teresa Veiga: luz e mistério na ficção portuguesa contemporânea*. Tinta-da China.
- Wallace, D. (2016). Female gothic. In W. Hughes, D. Punter & A. Smith (Eds.), *Encyclopedia of the gothic*. Wiley Blackwell.
- Wallace D., & Smith, S. (Eds.). (2009). *Female gothic: new directions*. Palgrave Macmillan.

[recebido em 10 de fevereiro de 2025 e aceite para publicação em 26 de setembro de 2025]