

OS GUARDA-CHUVAS CINTILANTES DE TEOLINDA GERSÃO: UM RISCO NO TEMPO

Rosa Maria Sequeira (UAb / CEG)

ABSTRACT

Teolinda Gersão's diary *Os Guarda-Chuvas Cintilantes* is a text of a hybrid nature that encourages us to reconsider the theoretical issue of literary genres. Presented as a diary in the subtitle, it exposes an experimental and revolutionary writing that questions the tradition of genres and the expression of the self. Being a speculative reflection of writing on writing itself, it reveals the very ambiguity of the diary genre and challenges known boundaries by assuming the crisis of forms in current literature. Through the ludic, the surreal and the fantastic and also through an unnamed unstable narrator, this text denies the individualizing characteristic of diary writing, thus expanding the possibilities imposed by conventions and evading the control of interpretation. Teolinda Gersão, like Gide, prefers inconsistency to the order that deforms. The aesthetics of the fragment that this text adopts is a strategy for writing subjectively, avoiding the traps of an imaginary and an alleged transmission of the veracity of the self. Moreover, the fragment fits in well with the polyphonic architecture of the text, contradicting the tendency of diaries to focus on a single voice. Some moments of inflection are considered in the tradition of the diary, namely French, Anglo-Saxon and Portuguese-speaking, to conclude that Teolinda Gersão's Diary occupies a separate place in which the notions of truth and subject of discourse are dissolved and in that the absurd is intricate in the critical dismantling of everyday bourgeois life. Due to its experimental and defying character, this text is a challenge for the reader.

Key words: diary; fantastic; literary genres; experimental literature.

RESUMO

O diário *Os Guarda-Chuvas Cintilantes* de Teolinda Gersão é um texto de natureza híbrida que nos estimula a reconsiderar a questão teórica dos géneros literários. Apresentado como diário no subtítulo, expõe uma escrita experimental e revolucionária que questiona a tradição dos géneros e o registo intimista. Sendo uma reflexão especulativa da escrita sobre ela própria, desvenda a própria ambiguidade do género diário e desafia fronteiras conhecidas ao assumir a crise das formas na literatura atual. Através do lúdico, do surreal e do fantástico e também de um narrador instável inominado, este texto nega o traço individualizante próprio da escrita diarística, assim alargando as possibilidades impostas pelas convenções e iludindo o controlo

da interpretação. Teolinda Gersão, tal como Gide, prefere a incoerência à ordem que deforma e a estética fragmentária do fragmento que este texto adota é uma estratégia para escrever subjetivamente, evitando as armadilhas de um imaginário e de uma pretensa transmissão da veracidade do eu. Deste modo o fragmento coaduna-se bem com a arquitetura polifônica, contrariando a tendência dos diários de se centrarem numa única voz. Consideram-se alguns momentos de inflexão na tradição do diário, nomeadamente francesa, anglo-saxónica e de expressão portuguesa para concluir que o Diário de Teolinda Gersão ocupa um lugar à parte em que são dissolvidas as noções de verdade e sujeito do discurso e em que o absurdo se intrica na desmontagem crítica do quotidiano burguês. Pelo seu carácter experimental e contestatário, este texto é um desafio para o leitor.

Palavras-chave: diário; fantástico; géneros literários; literatura experimental.

Recebido em 20 de junho de 2023

Aceite em 17 de julho de 2023

DOI: <https://doi.org/10.58155/revistadeletras.v1i7.437>

1. A publicação, em 1984, de *Os Guarda-Chuvas Cintilantes* de Teolinda Gersão coloca um problema fundamental para a teoria literária: o de se poder pensar, em termos diversos dos que temos pensado até agora, a diferenciação dos gêneros em prosa. Classificado pela própria autora como diário em subtítulo, à partida ele insinua uma configuração de gênero tal como normalmente a entendemos: a tematização do eu; uma prosa em torno de ideias e memórias; a relação com o quotidiano; a categoria estruturante do tempo apresentado cronologicamente; a introspeção ancorada na vida, no espaço e nas pessoas que o habitam; um discurso autobiográfico baseado na tríade autor-narrador-personagem; a ilusão da sinceridade; o assumir do processo descontínuo da vida; a vigência de um pacto de verosimilhança acerca do que se expõe; um exercício ético em que a subjetividade se alia à descoberta e à experiência transformadora do desconhecido de si mesmo.

Vemos que nesta formulação confluem critérios de vária ordem, nomeadamente critérios formais, poéticos e retóricos e critérios temáticos (ambos remetendo para o domínio do literário), mas também critérios socio-culturais e pragmáticos. Esta constelação é algo complexa, até “paradoxal” (Silva 2006: 11) na medida em que uma certa tradição vai de par com a “genericidade” que significa a capacidade germinal ou poder gerativo da literatura “cuja dinâmica e potencialidade asseguram, não só a permanência do sistema, do tipo e gênero histórico, quanto a (sua) necessária renovação” (Silva 2006: 4).

Assim, a um plano histórico-literário em que observamos a evolução das formas fixadas pela história literária, se alia um plano de análise fenomenológica que tem a ver com a sedimentação das leituras que apontam para a representação de um todo mais ou menos coerente. Ora o sentido global do diário, cujas características comecei por enunciar, está relacionado com outros processos de tipo memorialístico, nomeadamente com a escrita autobiográfica, na mesma ambiência psicológica que proporcionam e que permitem caracterizar uma figura humana.

O diário partilha traços com a escrita autobiográfica na fragmentação e ausência de uma perspetiva totalizante do discurso como parte da construção da identidade de um sujeito. Mas distingue-se dela, pelo menos na tradição francesa e numa primeira instância, pela intenção de uso privado e depois por um certo tipo de experiência pessoal: “Le diariste qui choisit de se soumettre à la cause de la consignation quotidienne est en réalité à la recherche de l’assiduité comme exercice de moral personnelle” (Corrado 2003: 47). Já os diários da tradição anglo-saxónica exibem uma exterioridade sociopo-

lítica da qual o famoso diário de Samuel Pepys (1633–1703), ao retratar a vida durante o século XVII, é a grande matriz.

Todo o enunciado, de alguma forma, está vinculado aos discursos anteriores do género, apresentando características que o irmanam a esses textos. Apesar do maior ou menor grau de ficcionalização que o diário pode adquirir em diferentes contextos e também da relação que estabelece ou não com formas afins de escrita como a autobiografia, ainda assim, a investigação sobre a escrita, publicação e leitura de diários atingiu certo grau de consenso. Normalmente o género goza de grande sucesso junto do público, basta lembramo-nos do diário de Peter Handke com duas edições e a venda de 50.000 exemplares num ano só. Embora se trate de um autor com um Prémio Nobel e, portanto, possa suscitar particular interesse, ler um diário de um escritor participa de outro fenómeno que tem a ver com a sensação de um acesso privilegiado ao mistério da criação.

Já a crítica académica tende a considera-lo mais um elemento informativo de natureza complementar à obra literária do escritor, por outras palavras, um documento de certo modo estranho à noção de literatura. Enquanto género documental, só é tangencialmente literário.

Uma passagem de *Os Guarda-Chuvas Cintilantes* parece querer dizer isto mesmo:

Os diários são perversos, diz Pip. O autor é um ser desconjuntado, a que o olhar do leitor dá uma realidade ilusória – precisar do olho do leitor para existir, para existir frouxamente, virtualmente, numa rápida aparição de três minutos sob um foco de luz, por entre um buraco por onde o leitor voyeur espreita, depois de deitar uma moeda na ranhura da caixa – os diários são a forma mais idiota e mais perversa de toda a literatura. (Quinta, vinte)

Neste passo, Teolinda Gersão, através da voz de Pip, uma personagem enigmática, mas recorrente no livro, formula a ambiguidade que subjaz ao diário: a de que ele se apresenta como a revelação elaborada de uma consciência que se oferece ao leitor. Trata-se de uma revelação que se quer de esvaziamento, mas que não deixa de ser parcelar e, além disso, cuidadosamente trabalhada. A perversidade consiste na aparência de genuína subjetividade mas, enquanto comunicação, isto é, relação com os outros, partilha dos artifícios que envolvem o processo de escrita e é só aparentemente descuidada. A verdade, se o for, não pode deixar de ser composta na artificialidade da comunicação escrita. Por outro lado, a ficção é também “interioridade subjetiva”, usando uma expressão de Heloísa Dias (1992: 10) que esta aplica a um dos romances

da autora, mas que serve para caracterizar de igual modo toda a sua escrita ficcional. A interioridade subjetiva é exposição pessoal e autofiguração que expõem uma subjetividade.

O diário é assim marcado por esta ambiguidade de que participam a autenticidade e o artifício. Deve ser por essa razão que Philippe Lejeune (1998) refere que os textos autobiográficos frustram as expectativas quer dos estudiosos de literatura, na medida em que não são assumidamente textos ficcionais, quer dos historiadores que neles não veem inteiramente um testemunho (1988: 29).

2. Decerto este género já tem uma tradição na qual constam momentos de inflexão senão mesmo de rutura. Atentemos brevemente nalguns deles antes de nos dedicarmos ao Diário de Teolinda Gersão que rompe de forma radical com o modelo, representando mesmo um contra-modelo.

O diário começou por ser considerado um género essencialmente feminino: “Diaries are often referred to as women’s traditional literature, presumably traditional because they were the only form women were allowed to practice” (Huff 1989: 9-10). À partida, parecem pressupor uma certa forma imediata e descomplexa de comunicação que, provavelmente justificaria, nas conceções de épocas mais recuadas, esta ligação do diário à escrita feminina (cf. Rich 1976). A comunicação simples, todavia, parece ser o traço que permaneceu como expectável do género, por outras palavras, nele é visível a presença daquilo que Grayck denomina o “eu dialógico” (2021), o registo do quotidiano da vida sobre a construção do eu em relação ao mundo, presente tanto no diário escrito como nas novas formas dos media e que garantiria uma comunicabilidade imediata entre autor e leitor: “Diaries are accessible not exclusive, comprehensible not arcane, and in their very accessibility they establish ties between the reader and the writer, between one human being and another” (Huff 1989: 6).

Sam Ferguson fala-nos do estatuto que os diários de André Gide foram tomando até à sacralização do *journal intime* como género literário quando, em 1939, Gide publica o seu diário na prestigiada coleção de obras canónicas da Gallimard, a Biblioteca da Pléiade:

Although the literary status of the diary continued to be disputed after this, especially in the subsequent decades of formalism and high theory, Gide’s *Journal* nonetheless continued to be considered the turning point in the diary’s admission into the literary field, and a model of the way in which a diary can present itself for literary as well as documentary ways of reading. (Ferguson 2011: 1)

Para Barthes, o *journal intime* está associado sobretudo a André Gide, mas o diário do próprio Barthes foi indubitavelmente determinado pelo seu projeto de criar uma nova forma de vida e escrita, uma *Vita Nova* que ele anuncia na sua lição inaugural no Collège de France em 1977. A apreciação que Barthes demonstra pela forma fragmentária do *Journal* de Gide só é suplantada pelo entusiasmo perante o seu humanismo, pela sinceridade e pelo caráter confessional. Os últimos escritos de Barthes espelham isto bem. Em *Roland Barthes par Roland Barthes*, reconhecemos os ecos de Gide. Adotando a forma do fragmento, Barthes comenta os grandes momentos e intertextos da sua carreira, não rejeitando uma certa ironia quando se trata de olhar retrospectivamente alguns momentos desse percurso.

O *journal intime* tem assim um caráter diverso do da tradição anglo-saxónica onde se manifesta a exterioridade da relação do homem com a sociedade do seu tempo em forma de comentário.

Na literatura de expressão portuguesa, o último romance testemunhal de Machado de Assis, um diário ficção que se sabe estar intimamente ligado à vida do escritor, *Memorial de Aires*, publicado em 1908, representa outro momento marcado pela ambiguidade.

Apresentado como um diário encontrado por acaso, o *Memorial* é um romance ordenado cronologicamente por entradas no tempo que narra o quotidiano do fleumático Conselheiro Aires, um diplomata aposentado, pelo período de quase dois anos (1888–1889). Não há ação conducente a um *climax*. Todas as entradas por data são reportadas de modo desapassionado como notas do quotidiano e nem mesmo quando se anuncia um noivado há muito esperado, de certo modo o núcleo da narrativa, tal registo se altera. Nada que contrarie as convenções do diário, não fosse a autobiografia de Machado de Assis e o que é considerado o seu testamento literário terem sido transpostos para uma personagem secundária, o sr. Aguiar, em vez do habitual e expectável narrador personagem principal. Estamos perante a violação talvez do principal critério para a definição do género que consiste no uso da primeira pessoa gramatical ligado à identidade do indivíduo para a qual remete essa primeira pessoa.

Entre nós, no *Diário* de Miguel Torga, o quotidiano traduz-se por fragmentos de natureza ora descritiva ora reflexiva com inclusão de textos de caráter literário, e assim enquadra-se bem nas convenções do género, mas já *El-Rei Junot* de Raul Brandão (1912) é uma obra de difícil classificação (cf. Marinho 2000: 268). Noutra ocasião (cf. Sequeira 2013) tive oportunidade de referir que, entre o diário, o testemunho histórico, a ficção ou a ficção

histórica, *El-Rei Junot* manifesta um grande rigor no apuramento dos factos que se reportam às invasões francesas. Mas o que está no foco do interesse de Raul Brandão e aquilo que o distingue dos diários da tradição anglo-saxónica, é o drama interior das personagens na procura da “sua vida oculta”: “o que há de mais interessante na vida é a vida oculta: é o que não se vê, é o que cada um constrói por dentro e defende com a máscara de todos os dias” (Brandão 1987: 185). Brandão antecipa uma escrita que só o final do século XX contemplará e rompe com um padrão de narrativa quando coloca em cena o conflito que tanto é conflito de forças sociais como conflito interior.

Mais recentemente, o diário em cinco volumes de Vergílio Ferreira, *Conta-corrente*, parece levantar o mesmo problema de classificação, embora mostre plena consciência do género a que pertence.

No seu todo, os diários oscilam entre o assumir das características de efabulação romanesca e a ausência de trama narrativa; entre a intenção de registo factual rigoroso e a ficção; entre a localização que se sucede e encadeia e o acumular de elementos dispersos; entre o confessional que expõe a intimidade de uma pessoa e a inclinação para o factual com o elencar de factos históricos. Parece haver traços comuns: a componente discursiva em modo de reflexão e o assumir da sinceridade em detrimento da ficção, embora esta possa ser, e normalmente é, ilusória: “no act of writing or reading is completely personal or private, and that the ‘self’ itself is partly or wholly a social construction” (Gannett 1992: 2). Esta ilusão de sinceridade vai a par da buscada transparência de linguagem. Mesmo que seja instrumento de introspeção psicológica e peça de autoanálise, como vemos nos diários de Amiel e Stendhal, não deixa de ser uma forma de comunicação do autor com o seu público, isto é, um ato literário social.

3. No conjunto destes exemplos, o diário de Teolinda Gersão ocupa um lugar à parte. Anunciado assim no subtítulo, colide de certo modo com o próprio título que remete para o domínio da ficção, “os guarda-chuvas cintilantes”. O título orienta desde logo a leitura para a criação de um mundo possível. Assim, a hipótese de um diário ficcionado é colocada à partida, mas o subtítulo “diário” conduz o leitor para um horizonte de expectativas que logo é quebrado pela dimensão fantástica do livro. A instância do sujeito coloca-se no centro da perceção e do sentido e mantém-se o registo da confidência habitual no género, mas distancia-se com ironia desse mesmo género:

Não é um diário, disse o crítico, porque não é um registo do que sucedeu em cada dia. Carecendo, portanto, da característica determinante de um género

ou subgênero em que uma obra pretende situar-se, a referida obra está à partida excluída da forma específica em que declara incluir-se. (Segunda, doze, p. 20)

Há, pois, um jogo e uma paródia com o gênero ao mesmo tempo que a reafirmação do distanciamento da forma do diário enquanto ficção de pleno direito: para além de idiotas e perversos, são também classificados de ridículos: “Diários e quejandos são a forma mais ridícula de toda a literatura” (terça, quinze).

Das características da escrita diarística apenas se mantém a organização do livro por entradas de datas, que ainda assim são vagas e parecem aleatórias, apenas o número do mês e o nome do dia da semana, muitas vezes sem sequência reconhecível, uma “terça, oito” pode seguir-se a uma “segunda, dois”. Não obedecer a um calendário reconhecível é a primeira subversão do gênero tradicional. Se o diário estabelece normalmente uma relação intrínseca da escrita com o tempo, aqui verifica-se a recusa de fixação, não apenas do real, mas até do próprio tempo. Uma segunda, vinte e dois, projeta o que é a organização do livro, feita de episódios umas vezes oníricos, outras vezes simbólicos e outras ainda lúdicos, concebendo a ideia de “um país em que os dias da semana viajavam de terra em terra. Podia-se viver uma vida de domingos indo de terra em terra. Noutro só havia relógios de cheiros, noutro não havia horas”. A temporalidade privilegia assim critérios psicológicos num tempo íntimo de vaivém entre tempos diversos. O onirismo, o insólito da visão fantástica do mundo, a integração do impossível e do absurdo, intrincam-se na desmontagem crítica da vivência do quotidiano burguês. Assim, surgem episódios inéditos: o “homem que não parava de falar” em “quarta, vinte”; o “homem que na missa de domingo se senta entre a mulher e a amante em “quarta, dois”; a mulher que se transforma em raposa depois de comprar um casaco de raposa que parece ter sido feito mesmo para ela. E a girafa acha esta história absurda enquanto veste um casaco em “quarta-quinze”.

Como *leit-motiv*, a referência aos guarda-chuvas é ponto de partida para a escrita experimental que convoca um jogo permanente com os registos, com as imagens inéditas, com as diferentes vozes e oscilação de pontos de vista, multiplicando os vários eus que são conduzidos para o campo de uma reflexão sobre as relações exterior e interior, desejo e realidade, eu e não-eu: “Sair e entrar, no sentido de ultrapassar fronteiras de territórios mentais aparentemente incomunicáveis, é operação que constantemente se pratica neste livro” (Seixo 1986: 238). A imagem dos guarda-chuvas, usada em várias passagens, é uma espécie de templo móvel agregador destas vozes e das

imagens inesperadas tal como na simbologia oriental significa o eixo central que sustenta o mundo. A autobiografia confunde-se com a própria escrita: “atravessar de épocas, continentes, circular através e todos os sentidos do real e do vento” é o programa que vemos expresso em “segunda, dezanove”. Perante este programa, o real não tem sentido em si mesmo. Por isso são dissolvidas as noções de verdade, de género, de autor e até de sujeito do discurso. A fala de um cão enfurecido vem fundir e confundir essas noções quando refere a empatia da literatura e dos escritores: “porque é que não assumes até ao fim que a tua face é a dos outros e a tua voz pode servir aos que a não têm?” (Gersão 1984: 132). A realidade e o espaço são o que se inscreve na consciência tal como as vozes que vêm interpelar, contestar e denunciar, algumas vezes com perspectivas contrárias.

Teolinda Gersão adota o fragmento, na linha de Barthes, como a maneira mais eficaz de se dar a conhecer aos seus leitores. Com isto assume a forma breve e a escrita descontínua. O fragmento entra em relação com a totalidade, mas esta totalidade está ausente ou perdida ou então foi recusada. Para Teolinda Gersão, o fragmento resulta de uma vontade criadora que garante a liberdade do autor e a surpresa do leitor. Apresenta-se uma atmosfera e não uma sucessão de acontecimentos com pormenores romanescos desligados e não integrados no todo. Assim surgem girafas, raposas, esquilos e personagens apenas designadas por um nome breve que não sabemos quem são, a par de muitas outras vozes. Deste modo a estética fragmentária se coaduna bem com a arquitetura polifónica, contrariando a tendência dos diários de se centrarem numa única voz. Teolinda Gersão prefere a incoerência à ordem que deforma (usamos uma expressão de Barthes a propósito do *Journal* de Gide). O fragmento é uma estratégia para escrever subjetivamente evitando as armadilhas de um imaginário e de uma pretensa transmissão da veracidade do eu.

Esta tensão entre o uno e o múltiplo entra em jogo com a denegação: não apenas a denegação do género, mas denegação da linguagem e denegação da própria literatura.

A denegação da linguagem surge num texto surpreendente constante de “terça, oito”: “Não gosto de gramática, grita o Esquilo com raiva. Quero que as pessoas dos verbos morram todas. Como matar as pessoas dos verbos?”.

A contestação da própria literatura surge em “Quinta, dois”:

As pessoas julgam a literatura um campo adicional de experiência, diz Pip, mas esquecem que é uma experiência apenas virtual, que não pode ser utilizada de modo efetivo. Um autor põe em cena personagens que travam as lutas a

que ele próprio se esquiva, tranquilamente sentado enquanto as personagens se debatem, uma parte dele expõe-se, enquanto a outra parte fica resguardada em casa, atrás do vidro, com os pés bem quentes diante da lareira. E o leitor, autor virtual, repete a mesma experiência, duplamente frustrante, porque nem sequer precisa de se dar ao trabalho de escrevê-la, basta-lhe o trabalho muito menor de a seguir, de ir deslizando, arrastando linha após linha atrás dos seus olhos, e a energia gasta a atravessar o livro deixou de ser utilmente gasta a atravessar a vida, e, o que é pior, criou a sensação exaltante, mas completamente ilusória, de tê-la, de algum modo, atravessado. (Gersão 1984: 63)

Deste modo a leitura expõe-se à contestação e ao conflito e nessa medida exige a participação ativa do leitor na medida em que é quebrado o contrato de leitura que o diário impõe, causando a instabilidade. Se os episódios oníricos poderão fazer parte do género, já a dimensão fantástica, tal como é definida por Todorov, lhe é alheia.

A importância da fixação dos géneros literários desde o século XVIII, enquadrada na pedagogia clássica humanista, pretendia assegurar que a identidade era construída a partir das formas convencionais. Por conseguinte, a análise literária era uma análise das formas. E essa análise, que versava sobre a apropriação adequada dos géneros, não era alheia à tentativa de controlar a interpretação, a natureza, a sociedade e a divindade. Mas a literatura resiste à teorização, à tentativa de controlo e às imposições da convenção perante as possibilidades que sempre vai desvendando: “The resistance of genre to theorization is itself an interesting chapter in the theory of genre. To an extent that almost justifies my choice of visual inscription, all genres are mauvais genres, bad types, impositions of convention on some fuller possibility” (Prince 2003: 453). Teolinda Gersão apresenta-nos um caso interessante de resistência ao género com *Os Guarda-Chuvas Cintilantes*.

Autora de uma obra que goza da aceitação do público e da crítica, que tem obtido prémios literários e sido traduzida para várias línguas, Teolinda Gersão consegue com este diário uma forma de contestação do género num dos seus princípios – o da fidelidade à verdade e à autenticidade do eu – apresentando um livro provocador e revolucionário.

A busca da identidade é perseguida de forma muito particular através da aventura literária e da consciência da dissolução ou desintegração do eu. Ao explorar os limites da linguagem, Teolinda Gersão envolve-se na estetização do diário e na literalização do eu que vai buscar o seu sentido à crença de que tanto o eu como a obra literária existem no modo “como se”, como se fosse uma ficcionalização em forma de papéis assumidos, ideias, imagens, formas

ou mitos. Max Frisch, nos seus diários coloca questões a si próprio na busca de autoconhecimento, remetendo para uma abordagem socrática a questão da identidade, mas não deixa também de convocar a expressão bíblica “no início era a palavra” (João 1:1), não abdicando de integrar a ficção na escrita diarística.

Com Joyce assistimos à delapidação do universo romanesco levado aos limites da sua negação, com Teolinda Gersão temos um ato de contestação em várias frentes. *Os Guarda-Chuvas Cintilantes* é um livro que instiga o leitor exatamente pela instabilidade que provoca. Se o diário já é por si um gênero de oscilação, este texto de Teolinda Gersão exibe uma escrita experimental e revolucionária que questiona a tradição da ficção, refazendo o registo intimista em que a escrita reflete especulativamente sobre ela própria.

Huff identifica o traço subversivo especificamente para distinguir a escrita diarística feminina (1989: 7). Trata-se de uma subversão que advém da prática experimental da escrita e das vivências de diferentes modos de experiência. Aliás, a teoria do gênero literário não pode deixar de estar atravessada pelos correlativos norma e transgressão pelos quais a estabilidade das formas vai sendo constantemente reavaliada. Na sua aparente simplicidade, essas formas estão em conformidade com o caos do mundo e não com uma ordem fundamental apenas almejada. A literatura pós-moderna estabelece uma relação problemática com os gêneros, na medida em que acelera as transformações, rompendo com uma concepção normativa e integrando-as na prática reflexiva e criativa:

Na Pós-Modernidade a mistura-fusão dos gêneros, a prática alargada da citação e a desconstrução irônica engendram casos de escrita quase “inclassificáveis” aos quais se pode apenas referir como “transgêneros” ou simplesmente textos. (Silva 2006: 13)

Não é o princípio da observância, mas a derrogação e intenção parodística que determinam o título e o subtítulo deste texto de Teolinda Gersão em que ambos se contradizem mutuamente.

Personagens sem nome ou sem personalidade participam em esboços de histórias circulando por espaços a que faltam as referências geográficas, históricas e sociais. Parecem constituir projetos de escrita ainda em suspenso: “apenas um fio mais, atando as coisas, e seria um romance” (Gersão 1984: 91).

A experiência biográfica que nos é revelada n' *Os Guarda-Chuvas Cintilantes* é de natureza ficcional. O essencial da autobiografia é aqui a bus-

ca das formas de expressão que vão a par do processo de descoberta. O diário de Teolinda Gersão enquadra-se na prática experimental neste modo particular e distingue-se profundamente de outros famosos diários de autoria feminina que contêm traços autobiográficos explícitos como sejam o diário de Virginia Wolf (que publicava um capítulo por ano) e Anaïs Nin. A audácia que caracteriza este último é antes dirigida em Teolinda Gersão para o jogo das formas literárias, subvertendo-as e criando novas. Com Teolinda Gersão, o diário, tal como a própria literatura, não conhece fronteiras e, como uma vez disse Adorno (2003: 60), “a violação da forma é inerente ao seu próprio sentido”.

Referências bibliográficas

- Adorno, Theodor. 2003. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. In Theodor Adorno. *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas cidades / Editora 34: 55-63.
- Assis, Machado. 2022 [1908]. *Memorial de Aires*. Lisboa: Tinta da China.
- Barthes. Roland. 1975. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Seuil.
- Bíblia. Novo Testamento. João. Internet. Disponível em: https://www.bibliiao.com/joao_1/ (consultado em 17/7/2023).
- Brandão, Raul. 1974. *El-Rei Junot*. Coimbra: Atlântida Editora.
- Corrado, Danielle. 2003. “Espaces et construction de soi dans le journal intime”. In: J. Soubéroux (dir.). *Le moi et l'espace. Autobiographie et autofiction dans les littératures d'Espagne et d'Amerique Latine*. Saint-Étienne: Université de Saint-Étienne: 47-55.
- Dias, Maria Heloísa. 1992. *O Pacto Primordial entre Mulher e Escrita na Obra Ficcional de Teolinda Gersão*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.
- Ferreira, Vergílio, 1983. *Conta corrente*. 4 vol. Lisboa: Bertrand.
- Ferguson, Sam. 2011. “The Journal Intime: From Document to Literary Œuvre in André Gide's Hybrid Works”. Internet. Disponível em: https://www.academia.edu/1241149/_The_Journal_Intime_From_Document_to_Literary_%C5%92uvre_in_Andr%C3%A9_Gide_s_Hybrid_Works (consultado em 15/6/2023).
- Frisch, Max, 1939, *Blätter aus dem Brotsack*, Zürich: Atlantis Verlag.
- Gannett, Cinthia. 1992. *Gender and the journal*. New York: State University of New York Press.
- Huff, Cynthia. 1989. “That Profoundly Female, and Feminist Genre: The Diary as Feminist Practice”. *Women's Studies Quarterly*, 17:3/4. Internet. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/40003086>. (Consultado em 14/6/2023).
- Latour, Bruno. 2013. *An Inquiry into Modes of Existence. An Anthropology of the Moderns*. Tradução. de Catherine Porter. Cambridge–London: Harvard University Press.
- Lejeune, Philippe. 1998. *Pour l'autobiographie*. Paris: Seuil.

Martins, Cândido. 2015. “A árvore das palavras` de Teolinda Gersão”. In: Elias J. Torres Feijó, Roberto Samartim, Raquel Bello Vázquez e Manuel Brito-Semedo (eds.). *Estudos da AIL em Literatura, História e Culturas Portuguesas*. Internet. Disponível em: https://www.academia.edu/29649589/_A_%C3%81rvore_das_Palavras_de_Teolinda_Gers%C3%A3o_vozes_e_vis%C3%B5es_de_%C3%81frica_no_feminino. (Consultado em 15/6/2023)

Nin, Anaïs. 1969. *The Diary of Anaïs Nin*. New York: Mariner Books.

Grayck, Samantha. 2021. “The Dialogical Self: Elements of Life Writing in the Works of Hannah Arendt”. *Life Writing*, 18:2, 261-279.

Prince, Michael. 2003. “Mauvais Genres”. *New Literary History*, 34:3, 453-479. Internet. Disponível em: www.jstor.org/stable/20057793. (Consultado em 26/3/2020).

Rich, Adrienne. 1976. *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*. New York: Norton.

Seixo, Maria Alzira. 1986. “Os Guarda-Chuvas Cintilantes de Teolinda Gersão”. In: Maria Alzira Seixo. *A palavra do romance*. Lisboa: Livros Horizonte: 237-241.

Sequeira, Rosa Maria. 2013. “Raul Brandão e a crise social”. *Colóquio Letras* 184: 72-79.

Silva, Celina. 2006. “O género literário – norma e transgressão: notas de leitura em poética e história literária”. In: John Greenfield (ed.). *O género literário – norma e transgressão*. München: Martin Meidenbauer Verlagsbuchhandlung: 1-14.

Torga, Miguel. 2010 [1941-1993]. *Diário*. 4 volumes. Lisboa: Dom Quixote.

Wolf, Virginia. 1953. *A Writer's Diary*. Bath: Persephone Books.