

Revista de Letras UTAD

Teolinda Gersão – 40 Anos de Vida Literária



7

Série III
Out.
de 2023

Departamento de Letras, Artes e Comunicação
Escola de Ciências Humanas e Sociais

utad UNIVERSIDADE
DE TRÁS-OS-MONTES
E ALTO DOURO

UNIVERSIDADE DE TRÁS-OS-MONTES E ALTO DOURO
ESCOLA DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE LETRAS, ARTES E COMUNICAÇÃO

Revista de Letras UTAD

Teolinda Gersão – 40 Anos de Vida Literária



Série III, Vol.1, n.º7

Outubro de 2023

REVISTA DE LETRAS UTAD

Teolinda Gersão – 40 Anos de Vida Literária

Direção: José Barbosa Machado

Editoras: Maria Luísa de Castro Soares, Carla Sofia Xavier Luís e Annabela Rita

Revista de Letras UTAD / edição da Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Departamento de Letras Artes e Comunicação. – Série III, vol. 1, n.º7 (outubro de 2023) – Vila Real, UTAD, Portugal.

Paginação e *design*: José Barbosa Machado

Imagem da capa: Serra do Marão

Ilustração da capa: Afonso Pinhão Ferreira, “Teolinda”, acrílico s/ tela

Ilustração do frontispício: Francisco Simões

Site: <https://revistadeletras.utad.pt>

Artigos submetidos a *peer review*.

eISSN: 2975-8955 **pISSN: 0874-7962**

Índice

ARTIGOS	5
<i>O múltiplo feminino em Alice e Outras Mulheres de Teolinda Gersão</i> Roberto Bezerra de Menezes	7-21
<i>Os Guarda-chuvas Cintilantes de Teolinda Gersão: um risco no tempo</i> Rosa Maria Sequeira	23-35
<i>Projeções do narcisismo em Os Guarda-Chuvas Cintilantes</i> Maria Cecília Vieira	37-50
<i>Revisitando o Mito de Ulisses: contributos para a interpretação de A Cidade de Ulisses de Teolinda Gersão</i> Carla Mourão Neves Maria Luísa de Castro Soares	51-59
<i>Insurreição e feminismo em O Cavalo de Sol e A Casa da Cabeça de Cavalo de Teolinda Gersão</i> Naiana Siqueira Galvão Isabel Maria Fernandes Alves	61-77
<i>Natureza, Tecnologia e Transcendência em Histórias de Ver e Andar de Teolinda Gersão</i> Gabriel Augusto Coelho Magalhães	79-88
<i>A Mulher que Prendeu a Chuva e Outras Histórias de Teolinda Gersão: mapas do humano e estratégias do discurso</i> Maria Luísa de Castro Soares	89-100
RECENSÕES	101
<i>Teolinda Gersão: O Regresso de Júlia Mann a Paraty</i> José Barbosa Machado	103-108
MARGINALIA	109
<i>A Adaptação e encenação do conto “Os Anjos” de Teolinda Gersão</i> Natália de Sousa Amarante José Luís de Oliveira	111-141

ARTIGOS

O MÚLTIPLO FEMININO EM *ALICE E OUTRAS MULHERES* DE TEOLINDA GERSÃO

Roberto Bezerra de Menezes (UFMG)

ABSTRACT

As part of the celebrations of 40 years of Teolinda Gersão's literary life in Brazil, Oficina Raquel published in 2020 the anthology of short stories *Alice and Other Women*, organized by Nilma Lacerda, which launches a panoramic look at the catalog of stories of the writer in which the female characters are highlighted, above all dominating the narration of events and shared thoughts. The justification for a thematic anthology is based on the assumption that the feminine is a complex problem that one cannot escape nowadays. Faced with this editorial event, it is important for us to read and analyze three stories from this set to see in it not answers to the question raised, that of the feminine, but the many questions that arise from the varied voices of narrators and characters that Teolinda Gersão brings life, offering a prismatic view of the facets of the feminine in the modern world.

Keywords: Teolinda Gersão; Female authorship writing; Feminine; Contemporary Portuguese Literature; Portuguese short story.

RESUMO

Como parte das celebrações dos 40 anos de vida literária de Teolinda Gersão no Brasil, a Oficina Raquel deu à estampa, em 2020, a antologia de contos *Alice e Outras Mulheres*, organizada por Nilma Lacerda, que lança uma mirada panorâmica sobre o catálogo de histórias da escritora em que as personagens femininas estão em destaque, sobretudo dominando a narração dos acontecimentos e dos pensamentos partilhados. A justificação por uma antologia temática parte do pressuposto de que o feminino é um problema complexo a que se não pode mais fugir nos dias atuais. Diante desse acontecimento editorial, importa-nos ler e analisar três histórias desse conjunto para nele ver saltar não respostas para a questão levantada, a do feminino, mas as muitas perguntas que se impõem a partir das variadas vozes de narradoras e personagens a que Teolinda Gersão dá vida, oferecendo uma visão prismática das facetas do feminino no mundo moderno.

Palavras-chave: Teolinda Gersão; Escrita de autoria feminina; Feminino; Literatura Portuguesa Contemporânea; Conto português.

Recebido em 15 de julho de 2023

Aceite em 19 de setembro de 2023

DOI: <https://doi.org/10.58155/revistadeletras.v1i7.455>

Introdução

O título *Alice e Outras Mulheres*, publicado em 2020 no Brasil, é fruto do trabalho editorial da professora e pesquisadora Nilma Lacerda, responsável pela seleção e pelo prefácio que antecede o conjunto de dezoito narrativas ali reunidas. A escolha dos contos obedeceu a um propósito que fica muito claro desde as primeiras linhas de seu prefácio: o “feminino” é um problema complexo a que se não pode mais fugir nos dias atuais, tamanha a repercussão que o tema tem gerado em decorrência das muitas mutações que presenciemos no mundo, ao menos no mundo ocidental em que nos encontramos, mas não só, sabemos. A partir desse diagnóstico, parece interessar, então, a Nilma Lacerda denunciar, a partir dos contos da Teolinda, a “condição de inferioridade e tutela” (Lacerda 2020: 8) a que as mulheres foram impostas no correr dos séculos, sendo-lhes impossível (ou muito difícil) reter nas mãos a pena que escreve as vidas, tornando-as monumentos da cultura. Teolinda Gersão, segundo constata a organizadora, convoca “vozes femininas e masculinas, individuais ou coletivas, antigas ou atuais, profundas ou reticentes, submissas ou insurgentes” (Lacerda 2020: 8) de modo a compor um amplo quadro do mundo moderno ou de como o mundo moderno vai ao encontro de outros mundos, sejam eles antigos ou ficcionais. Aqui, partimos da ideia do “múltiplo feminino” seguindo a percepção de que, ao longo de sua produção no âmbito das narrativas curtas, paralela à dos romances, Teolinda Gersão vai alterando e multifacetando o olhar que dispensa às personagens femininas, criando um verdadeiro catálogo de circunstâncias e conflitos que revela o quanto o termo “feminino”, assim escrito no singular, esconde, na verdade, uma pluralidade a se não desconsiderar se se quer ver a fundo a dimensão dessa questão.

O volume é dividido em três seções que, desde logo, assinalam a multiplicidade aqui salientada: “Velhas maneiras” (7 contos), “Maneiras de hoje” (4 contos) e “Formas em trânsito” (7 contos). Esses três títulos mostram, sob o aspecto difuso da temporalidade, tendências, podemos dizer, comportamentais que são mais ou menos patentes, a depender do caso. Essa estruturação dá aos textos, reeditados sob uma nova ordenação, uma visão específica e ao mesmo tempo abrangente da produção da autora. Sobre esse aspecto, é fundamental destacar os papéis que a função editorial e as funções de pesquisadora e de professora de Nilma Lacerda exercem na compreensão e na difusão desses contos de Gersão. Sob sua batuta, temos o registro em

solo brasileiro, ainda que parcialmente, de contos nunca antes por aqui publicados (e, salvo engano, Teolinda Gersão publicou esparsamente apenas o conto “Segurança”, ausente desta recolha, no n. 7 da revista *Ficções*, de 2001, além de, no âmbito dos romances, *A Árvore das Palavras* (Planeta), *A Cidade de Ulisses* e, mais recentemente, *O Regresso de Júlia Mann a Paraty* (ambos pela Oficina Raquel)). Apesar disso, é umas das autoras portuguesas em atividade mais lidas e estudadas, sobretudo no ambiente universitário.

Em *Alice e Outras Mulheres*, tem-se, como já dito, um amplo conjunto de personagens femininas – ora atuando somente como personagens, ora também como narradoras – que amplificam os retratos das mulheres no seio da sociedade patriarcal em que estamos inseridos. Da mãe que não consegue superar uma antiga namorada de seu marido à filha que namorava escondido o pai de sua melhor amiga e que conservava uma relação complexa com seu próprio pai; das criadas pretas que relatam acontecimentos em tudo ausentes de racionalidade e de eurocentrismo à releitura ambígua da história da mãe de Jesus, Maria, recontada no século XXI; da escritora instada a produzir uma dedicatória capaz de trazer um amor de volta à história de uma mulher, cuja narrativa não parece ser confiável, que telefona a uma central de anônimos ouvintes para contar e recontar sua relação amorosa. São muitos os casos e muitas as situações que Teolinda Gersão apresenta em suas narrativas curtas, sempre expressas de maneira criativa e sem abdicar de uma delicadeza para explorar aspectos da humanidade, mostrando-se, como os bons escritores são, uma atenta observadora do mundo e das pessoas, com seu olhar crítico e preocupado com os rumos da nossa civilização. Nesse sentido, pode-se afirmar que a literatura de Teolinda Gersão abraça a tarefa de registrar a nossa habitação no mundo e o nosso anseio de nele promover profundas mudanças. Annabela Rita e Miguel Real, em *O Essencial sobre Teolinda Gersão*, também assinalam esse aspecto ao afirmar que os contos da autora apresentam “um caleidoscópio de experiências vivas das personagens, marcadas pelos encontros/desencontros de uma existência inter-relacional” (Rita e Real 2021: 85).

De modo a demonstrar a multiplicidade de visões sobre as figuras femininas, fizemos a breve seleção de três contos – um de cada seção da referida antologia – em que a mulher assume as rédeas de sua história, tanto da narração quanto de acontecimentos-chave, o que nos permite visualizar de maneira mais evidente a complexidade de sua construção como personagem central das ficções encenadas. São eles: “O meu semelhante”, “Quatro crianças, dois cães e pássaros” e “Vizinhas”.

Essa escolha também foi pautada pelo fato de que, nesses três contos, encontramos mulheres provindas de circunstâncias completamente distintas. Enquanto em “O meu semelhante” conhecemos a dura história de uma faxineira de um prédio de ricos, em “Quatro crianças, dois cães e pássaros”, é a matriarca que, ao contratar uma nova empregada para lhe ajudar em casa, se vê perdendo a família e o marido, e, no terceiro caso, “Vizinhas”, conhecemos a história de duas mulheres idosas que, perante a possibilidade de serem levadas a um lar de repouso, decidem escrever o inevitável fim que lhes espreita.

Velhas maneiras

Em “O meu semelhante”, conto retirado de *Prantos, amores e outros desvarios* (2016), reunião de histórias em que, segundo Annabela Rita e Miguel Real, “TG retoma a técnica do conto: um conto, um fragmento do mundo, uma iluminação de conhecimento.” (Rita e Real 2021: 85), somos apresentados a um desses acontecimentos que se passam em um desses ricos condomínios narrado a partir da perspectiva da faxineira responsável por lavar as escadas nunca utilizadas pelos moradores abastados desse complexo residencial. Já com pressa e de saída – e interessa para o andamento do conto logo de início assinalar a hora: “cinco e cinco” (Gersão 2020: 51) –, a funcionária escuta tocar a campainha de um elevador e imagina que se trata de alguém lá preso. Ela, sempre avessa a meios de locomoção que ofereçam perigos, mesmo que tais perigos sejam remotos e muito provavelmente fruto de fobias, como metrô, que passam por baixo da terra, ou comboios, que têm de atravessar a ponte, necessita pegar “o barco das cinco e quarenta e cinco no Cais do Sodré” (Gersão 2020: 51) e, na sequência, outro autocarro para chegar à sua casa. Sabendo o que todos os dias lhe aguarda – esquentar o jantar preparado de manhã cedo, conferir as tarefas de casa dos filhos, lavar roupa e ainda cuidar das brincadeiras que fazem um com o outro –, decide ignorar o chamado de socorro e parte para cumprir o caminho de volta de sempre: uma rotina exaustiva que lhe faz chegar em casa estafada e quase a cair.

Essa caracterização da nossa protagonista e narradora é fundamental para compreender o seu papel social nesse mundo de “velhas maneiras”: muito trabalho fora e dentro de casa, com uma rotina que beira ao esgotamento físico e mental. A princípio, nossa personagem-narradora, dona Ricardina – nome que ecoa a famosa personagem de Camilo Castelo Branco, mas em sentido contrastivo –, transmite pouco se importar com o rico que lá ficou

preso e que teria condições financeiras para arrumar quem lhe arrancasse da situação em que se encontrava. Porém, no correr da noite, já deitada para dormir, ela não consegue parar de pensar no fato. Acorda mesmo de madrugada a cismar. Mas se justifica a si própria (e a nós, leitores): “E o que queriam que eu fizesse? Que fosse chamar o segurança? Sabia lá por onde andava, na porta de saída não estava, podia andar na ronda em qualquer garagem ou corredor, vá-se lá saber qual.” (Gersão 2020: 52).

Essa dinâmica mental que lhe tira o sono provém, naturalmente, de uma vida de presteza e de preocupações sempre direcionadas aos outros: mesmo quando encontra justificativas para suas ações (e inações), sofre com isso. Nessas deambulações mentais angustiadas pela madrugada, reclama de tudo e de todos: os moradores, que não sabem o que é trabalho, os encarregados, que só servem para mandar e ainda por cima muito mal, os condomínios que têm espaço de sobra (escadas, corredores e garagens), “um desperdício de vazio”, espaços que “eles não usam” e em que viveriam “uma pancada de famílias” (Gersão 2020: 53).

Sobre isso, é de se acentuar a crítica social aqui nada implícita: enquanto uns têm espaço de sobra, outros não só vivem à míngua de espaço e de conforto, mas têm de locomover-se por longas distâncias da casa ao trabalho e do trabalho à casa. Ironia nada irrelevante o fato de ela, moradora da periferia com pouco espaço (os filhos estudam na mesa das refeições, por exemplo), ser encarregada de lavar e manter limpa as inutilizadas escadas do condomínio de luxo. Mas Ricardina, apesar de mostrar a todo instante ter consciência dessa distância que a separa dos moradores que ali vivem, busca frequentemente justificar a sua atitude, assinalando, por exemplo, a sua situação no momento em que saía do condomínio, agravada por estar carregando alguns itens a ela doados (inclusive fora do prazo de validade) para casa. Repare-se no seguinte trecho:

Não valia a pena eu perder o barco, ainda mais quando à hora do almoço tive de ir a correr comprar uns ténis de ginástica para o meu mais novo, a professora marcava falta se ele não os levasse, e ao lado dos ténis vi alheiras com desconto e um pão de Mafra e comprei o pão e as alheiras, e depois a dona do quinto andar ouviu-me no patamar e abriu a porta a perguntar se eu queria seis pacotes de leite que já estavam um dia depois do prazo, eu disse que sim, é claro, o leite com certeza estava bom, e portanto eu vinha carregada com os ténis, as alheiras, o pão de Mafra e os pacotes de leite, só queria era pôr-me a andar dali para fora o mais depressa que pudesse, e ainda havia de ir, carregada que nem um burro, à procura de quem, se não vi o segurança, nem passei por ninguém ao sair? (Gersão 2020: 54).

Márcia Manir Feitosa e Cristiane Tolomei destacam o quanto essa situação revela “a injusta e desigual distribuição de renda na qual um setor social consome em demasia, até mesmo desperdiçando, enquanto o outro, para sobreviver, consome produtos usados e vencidos” (Feitosa e Tolomei 2021: 39). Por isso, refém de seu cotidiano sufocante, Ricardina não dispensa um minuto sequer para socorrer a vítima do elevador emperrado, justifica-se amplamente sobre o fato, mas ao cabo fica atormentada por aquilo que não fez, pelo gesto não dispensado a um dos moradores do condomínio de luxo, como se tivesse faltado a uma obrigação que se confunde entre as de sua função e as de um sujeito no mundo.

A faxineira parece internalizar uma dinâmica social em que ela tem a todo momento de servir aqueles que pagam o seu salário, mesmo quando o seu horário de trabalho já tenha terminado. Daí também a importância de, ao longo do conto, a nossa personagem reiterar insistentemente o horário em que o fato se deu. Diante desse conflito, sente-se carregada de uma culpa naturalizada na dinâmica das relações de trabalho e das relações entre classes sociais. Ainda que ela tenha de fato decidido por seguir o caminho rumo a sua casa, resta um peso e uma obrigação que ecoam mentalmente, impedindo-a de ter uma confortável noite de descanso. Essa ambiguidade nos reenvia de volta ao título, “O meu semelhante”, que já indicia um lugar-comum do cristianismo, o de que somos todos iguais perante Deus. Mas será mesmo esse o caso? Vejamos o trecho já próximo do final do conto em que essa reflexão é exposta na voz de Ricardina:

O que ela deve ter sofrido, coitada. E Deus manda ajudar o nosso semelhante. Pois.

Mas sempre sou muito bronca, raios me partam. Não tive culpa de nada, ora essa. Nadinha mesmo. Se ela lá ficou é porque Deus a quis deixar lá fechada e alguma deve ter tido para isso. Voltar atrás, carregada eu como ia? Era o que faltava.

Devia ajudar o meu semelhante? Ora, tinha de tratar da minha vida primeiro.

E aquela mulher nem era semelhante a mim. Se fosse, vivia no meu prédio ou no meu bairro. (Gersão 2020: 57).

Ora, esse fragmento deixa expostas, sempre pela perspectiva e pela voz da nossa narradora, muito mais as diferenças que separam espacial e culturalmente esses dois mundos: o mundo da faxineira, do bairro pobre e longínquo e da casa diminuta, e o mundo dos moradores do condomínio,

financeiramente abastados, cheios de luxos e de condições de ter o melhor elevador e a melhor assistência técnica para resolver o problema.

Na sequência do conto, vemos que, após a noite de sono mal dormida, Ricardina chega no local de trabalho e descobre que se tratava da moradora do oitavo andar a pessoa presa no elevador, opondo, então, duas figuras femininas nessa circunstância. Descobre ela ainda na ocasião que a moradora sofria de claustrofobia, o que a fez reagir tão desesperadamente, a bater nas paredes do elevador e a gritar alto, mas sem receber qualquer indício de que alguém a viria socorrer, uma vez que “os andares têm portas blindadas e janelas duplas” (Gersão 2020: 55), recursos de segurança exclusivos dos ricos e abastados e que servem para aumentar o abismo entre a residência e o mundo exterior, mundo este habitado por pessoas como Ricardina.

Nossa narradora explica, ainda, que, quando a moradora conseguiu, por fim, telefonar à companhia responsável de dentro do elevador, disseram-lhe “que já não estava na hora do expediente mas ia resolver o assunto o quanto antes” (Gersão 2020: 55). Por esse motivo, a senhora terminou por ter de ficar a noite toda presa no elevador, em crise, mobilizando todo o condomínio com a situação e “saiu, em braços, mais morta que viva e toda mijada até aos tornozelos” (Gersão 2020: 56), cena deveras humilhante para uma moradora de um prédio tão luxuoso e cheio de recursos.

Essa situação serviu, inclusive, para propiciar o encontro de diversos moradores pela primeira vez, assinalando o quanto a individualidade imperava nesse espaço e servindo como um reflexo dos modos e maneiras com que nos fechamos em nós mesmos no mundo moderno, um mundo de conectividade e de extremo individualismo:

Mas pelo menos as pessoas do prédio encontraram-se, uma vez na vida. A maioria nem fazia ideia de que eram os vizinhos, nunca se tinham cruzado, é cada piso um dono e raramente alguém encontra outra pessoa. E aquilo da piscina lá em cima também é só para vista, quando muito juntam-se lá meia dúzia de miúdos, porque se fossem os moradores, ou só metade ou menos, nem sequer lá cabiam, e então acaba por não ir ninguém. (Gersão 2020: 55).

Na sequência, a conversa de dona Ricardina com o segurança, o senhor Viçoso, revela algo crucial para a discussão sobre a desigualdade social que separa e identifica esses personagens: “Pois foi assim, demoraram quase toda a noite e ela era uma pessoa rica, já pensou se fosse a senhora ou eu que lá estivesse, dona Ricardina? Nunca mais vinha ninguém, connosco não se ralavam.” (Gersão 2020: 56). A faxineira, já cheia de fobias, passou a ter

também medo de elevadores e a se questionar sobre o seu papel no drama vivido pela moradora do oitavo andar. Seria, afinal, ela uma semelhante? Se para desanuviar sua mente e seguir com seu fluxo cansativo de todos os dias ou para convencer a si própria de que nada poderia fazer, o fato é que nossa protagonista termina por estabelecer uma linha separatória entre os moradores do condomínio de luxo e os do seu prédio; estes, sim, ela ajudaria, mas nem elevador há em seu bairro.

Tem-se, portanto, um conto que problematiza em certa medida o remorso de semblante cristão, a asfixiante vida moderna dos trabalhadores e o lugar da mulher, chefe de família, que se desdobra para seguir à risca suas obrigações, resultando numa vida precarizada e perversa a que não se vê saída, corroborando a leitura de que as “velhas maneiras” das relações sociais e de trabalho não só permanecem como se intensificam ao longo do tempo.

Maneiras de hoje

No segundo conto selecionado, “Quatro crianças, dois cães e pássaros”, retirado de *Histórias de ver e andar* (2002), encontramos a protagonista, uma mãe de família, perante o sufoco de tentar conciliar vida profissional, vida doméstica/materna e vida pessoal, a colocar um anúncio no jornal para a contratação de “Alguém que gostasse de crianças e estivesse disposto a cuidar dos animais” (Gersão 2020: 76).

O aspecto que mais nos salta na descrição da situação inicial é precisamente o cansaço da protagonista e narradora: “eu estava muito cansada nessa altura, não tinha tempo de cuidar de nada, tudo se avolumava na minha cabeça como se fosse rebentá-la. Qualquer coisa, mesmo cães e pássaros, me parecia enorme e me esmagava.” (Gersão 2020: 76), cansaço esse que, como veremos, se intensifica ao longo da narrativa. Isso se deve ao acúmulo de atividades profissionais, sempre lhe ocupando o tempo e a mente, as forças empregadas tanto no horário de trabalho quanto em casa, momento em que deveria se dedicar a outras funções e ainda descansar ao lado da família. Não tem ela, portanto, condições de muito raciocinar a propósito de seu problema e muito menos de encontrar uma solução. Mas, com sua vida a desmoronar a olhos vistos, vivendo com o fardo de “cuidar de tudo” (Gersão 2020: 77), um dia disse “basta!” e decidiu que “ia arranjar uma empregada interna” (Gersão 2020: 77), uma vez que o marido Carlos não se ocupava de nenhuma dessas atividades da vida privada, desde cuidar dos cães e dos pássaros até de seus quatro filhos: “Claro que o Carlos não

fazia nenhuma dessas coisas, embora me acusasse de trabalhar demais. Na verdade ele levava a mal que eu trabalhasse tanto, como se lhe fizesse uma ofensa pessoal.” (Gersão 2020: 77). Mas eis que do anúncio de jornal surgiu a candidata perfeita, “desembaraçada e tranquila”, “uma criatura eficiente e segura” (Gersão 2020: 78).

A partir desse ponto, é importante assinalar que a narração se assume imprecisa e incerta: “Acho que foi assim que as coisas se passaram” (Gersão 2020: 78), diz a narradora em determinado momento. Isso porque a mãe, a protagonista, de então em diante, pôde parar de se preocupar com as questões domésticas, dando lastro a seu desejo de apenas se entregar ao sentimento de cansaço que lhe acompanhava há tanto tempo: “Dormi semanas, meses. Acordava e ia para o escritório, ou nem acordava, dormia dia e noite, de olhos abertos. Voltava e tornava a adormecer, sentada no café.” (Gersão 2020: 78). Imersa nesse estado de torpor, ela fica alheia a tudo o que ocorre ao seu redor. Não dá notícias do marido, dos filhos, dos bichos, da casa como um todo: “as coisas se passam longe e eram vagas” (Gersão 2020: 78).

A narrativa, portanto, se estrutura a partir da recordação imprecisa que tem a narradora do que principiou a situação e de como ela se desenrolou. Seu cansaço letárgico, assemelhado ao que hodiernamente podemos apontar como um dos sinais claros de depressão, era tão profundo que só sentia “um sono tão invencível que cobria tudo” (Gersão 2020: 78). Daí que a mãe só consiga narrar e descrever o que lhe parece ter ocorrido, o que parece ter presenciado, sem, no entanto, mostrar qualquer traço de reação perante esses supostos acontecimentos. As descrições parecem sobretudo entrecortadas, as frases se tornam mais curtas para dar uma ideia da precariedade do que foi apreendido, as situações se sucedem como se se manifestassem num ambiente onírico, em que cenas recortadas compõem um quadro esfumado. A esse propósito, reparemos no seguinte trecho:

Vão levá-los à rua, penso. Desaparecem, por algum tempo, os cães e as crianças. A porta bate, o som do elevador arrancando.

O sofá cheira a cão. Ouço lá dentro o piar dos pássaros. É o fim da tarde, ou o princípio da noite. Carlos vai chegar, penso, mas não consigo mover-me. Está ainda calor, apesar de ser Outono.

Passou tempo e agora há outra vez passos e ruído em volta. Uma criança vem junto de mim e beija-me na face. Põe os braços em volta do meu pescoço, sei que é o meu filho mais novo. Mãe, diz, mãe. Sacode-me, mas continuo a dormir. (Gersão 2020: 79).

Essa cena é bem reveladora da falta de ânimo aqui assinalada e que assola a nossa narradora. Ela quase tudo percebe, mas parece nada assimilar; toda a gravidade da situação não transparece no modo como essa narração se desenvolve, fazendo-nos verdadeiramente experimentar na leitura a relação que a personagem estabelece com a realidade, uma relação em tudo apática, como se estivesse com as mãos amarradas e os sentidos sequestrados. Assim, não será estranho ler nessa história o colapso emocional de uma mãe que é obrigada a dar conta de todos os setores de uma família com quatro filhos, dois cães e pássaros, além do trabalho que lhe exige dedicação e tempo em demasia, como se, enquanto mulher, tivesse que se provar profissionalmente duas vezes mais do que um colega do sexo masculino.

Acerca desse aspecto da vida da protagonista, recordemos que Carlos, o marido, vivia insatisfeito com o excesso de trabalho que a esposa tinha fora de casa, o que terminava prejudicando sua vida doméstica, isto é, os afazeres que, segundo ele, somente ela poderia resolver. Daí que a empregada surja na vida dessa família, com suas qualificações e sua presteza em desembaraçar o que antes vivia em pendência, num momento em que essa situação era já insustentável. Em alguns momentos da narrativa, a empregada é descrita a partir de suas qualidades físicas, como a idade, “o número de anos dela: vinte e oito” (Gersão 2020: 78), ou ainda “O avental muito justo, em torno da cintura” (Gersão 2020: 79). Ela passa, portanto, a ocupar o espaço vazio deixado pela mãe, tanto na relação com os filhos e os bichos quanto na relação amorosa com o marido: “Agora as crianças fazem os deveres no quarto e ele entra sem ruído na cozinha, aperta contra si o vulto da rapariga e beijam-se na boca.” (Gersão 2020: 80). A aparente felicidade do marido e da empregada parece esclarecer a insatisfação dele em ter se casado com uma mulher que não é exclusivamente responsável pelo lar e pelo conforto da família, tendo ele encontrado na doméstica aquela figura feminina que habita a mente acostuada às “velhas maneiras”.

Ao final, a esposa vê sua vida ser levada sem conseguir reagir, ainda imersa no estado de torpor e cansaço de anos seguidos tentando cumprir as muitas funções de mulher, de dona de casa, de esposa, de mãe e de profissional:

E depois dão as mãos e vão-se embora. Fizeram as malas, vestiram os casacos, porque agora é Inverno, vestiram às crianças os anoraks, sem esquecer as luvas de lã e os gorros na cabeça. Beijam-se outra vez, furtivamente, na boca, fechando a porta, e vão-se embora sem ruído, em bicos dos pés, levando os dois cães presos na mesma trela e a gaiola dos pássaros na mão. (Gersão 2020: 80).

Podemos dizer, então, que o conto ilustra muito bem as o estranhamento com as “maneiras de hoje” ao oferecer uma reflexão alinhada com as mudanças que presenciamos na sociedade atual, em que cada vez mais as mulheres ocupam postos de trabalho antes reservados apenas aos homens, ou seja, fora de casa, sem qualquer relação com a vida doméstica. A sobrecarga que a personagem é obrigada a suportar, muito patente desde o título enumerativo, simboliza, em certa medida, a tentativa de apoiar sobre os ombros dois mundos distintos, o do passado, em que as mulheres eram as únicas responsáveis pelo lar, e o dos dias mais recentes, em que o trabalho formal é tão natural a elas quanto aos homens.

Formas em trânsito

Da terceira e última seção de *Alice e outras mulheres*, o conto intitulado “Vizinhas”, colhido também de *Prantos, amores e outros desvarios* (2016), traz à baila o tema da morte voluntária ou assistida de idosos ou doentes. Sem medo de se haver com temas espinhosos, Teolinda Gersão dá voz à problemática da chamada eutanásia, aqui descaracterizada como procedimento médico.

Em rápidos termos, a história: confrontadas com as decisões de seus parentes, duas amigas que se conheciam desde a escola, que cresceram juntas e, depois dos matrimônios e do fato de terem ido morar em terras diferentes, acabaram por se afastar uma da outra, se reencontram na cidade natal, uma pequena cidade, e já idosas voltam a habitar as casas que herdaram de seus pais, a esperar o chamado da morte, sempre o único convite que não temos o poder de recusar. Reatados os laços de amizade, as duas prometem partir juntas: “Tinham combinado ir juntas, quando a hora chegasse” (Gersão 2020: 124), sentença que abre o conto sob os auspícios da proximidade da morte.

Mas não era a morte que ambas temiam: “Infelizmente era das pessoas. Das famílias” (Gersão 2020: 124) que tinham medo. As famílias estão sempre a querer prolongar a vida dos mais velhos a qualquer custo, para depois instalá-los em um lar de repouso e seguirem com as suas vidas.¹ Um dos exemplos levantados pelo conto é o da “Madalena do Álvaro”: “Começara com uma ferida num pé, uma coisa de nada, só que não sarava” (Gersão 2020: 125). Com a perna cortada fora, ela ainda viveu 3 anos, amarrada

¹ A velhice é tema de outro conto da mesma seção: “A Velha”, retirado de *Histórias de ver e andar*, além de ser central em outras obras, de que *Passagens* talvez seja o melhor exemplo com seu título revelador.

numa cadeira de rodas para não tentar levantar-se. Esse exemplo dá ideia do que interessa à Teolinda Gersão nesta discussão: “Ir para casa dos filhos, para o hospital ou para um lar era o maior dos perigos” (Gersão 2020: 125), era viver uma vida pela metade, sem estar em plena forma ou ainda sem conseguir fazer o que lhe desse vontade. O conto, então, denuncia um comportamento comum, o de invalidar o desejo dos idosos, tornados crianças inocentes e inconsequentes por aqueles que outrora foram assim por eles considerados: “Faziam as pessoas viver o mais possível, em vez de as deixarem, sem as torturar” (Gersão 2020: 125).

Chegado o Natal, momento em que os familiares se reúnem em maior número, eles pareciam ter chegado à conclusão de que as duas amigas não poderiam mais morar sozinhas, que era preciso vender as casas e ambas poderiam ir para um lar, juntas. Assustadas com tal decisão e sem forças para o conflito com essa força cega e surda que parece sempre se sobrepor aos quereres de mulheres, sobretudo as idosas, decidem então colocar em prática um plano de fuga: uma fuga para a morte. Depois de aventarem diversas possibilidades de morte voluntária, acabaram encontrando a solução quando, no Verão, visitavam o alto de uma serra. Lá, encontraram um casebre antes usado por pastores e decidem que para lá irão quando o frio chegar, para “Morrer debaixo da neve”, “quietas” (Gersão 2020: 127). Quando chegou a hora, assim fizeram. Eis o trecho final da história:

Sentaram-se a um canto, embrulhadas nos xales, vendo a luz desaparecer debaixo da porta e nas frinchas do tecto, até que ficou cada vez mais escuro em toda a volta.

– Está bem? perguntou uma delas, muito baixo, quando a escuridão já não deixava distinguir mais nada e se ouvia o vento soprar.

– Estou, respondeu a outra.

– Estamos bem, disse a primeira, respirando fundo e encostando-se melhor à parede.

– Sim, assentiu a segunda, em voz ainda mais baixa. Estamos bem aqui.

E depois calaram-se e ficaram à espera. (Gersão 2020: 129).

Esse poético final retira qualquer peso que a morte deveras tem: não se trata de uma circunstância crítica, de um acidente ou de uma fatalidade. Temos duas senhoras idosas, matriarcas de suas respectivas famílias, que decidem tomar para si a decisão sobre o modo como vão sair de cena. A amizade que as irmana também as conduz, em cumplicidade, à morte. Não

deixa de ser interessante ver que, terminado o tempo que lhes resta, não por doença ou qualquer outra circunstância incontornável, essa cena mostre justamente o congelamento dos corpos e do tempo ele mesmo, tornando-se “figuras de mulher situadas fora do tempo” (Barrento 2009: 94), uma espécie de drible à morte, pelo menos enquanto o inverno durar.

Considerações finais

Annabela Rita e Miguel Real, em *O essencial sobre Teolinda Gersão*, sintetizam a prática literária da escritora a partir da imagem do “fragmento caleidoscópico”. Sobre isso, veja-se o seguinte trecho:

TG pratica o conto, como já vimos, segundo a técnica do fragmento caleidoscópico: cada conto evidencia-se como um concentrado do mundo, descreve-se uma parte como sintoma ou iluminação de um todo, uma fulguração que representa o desequilíbrio do mundo ou os encontros/desencontros da existência das personagens. (Rita e Real 2021: 89-90).

Acreditamos que, a partir da breve leitura aqui conduzida acerca dos três contos de Teolinda Gersão, foi possível notar a técnica de que falam Rita e Real, servindo cada história (para além das aqui mencionadas) como um fragmento de mundo reconhecível naquilo que o nosso já foi ou ainda o é, sem perder de vista o poder imagético e imaginativo que a palavra literária carrega no seu fundamento.

Para o leitor que acompanha as publicações da autora, não será surpresa a presença de múltiplas questões ligadas ao feminino nesses contos, especialmente organizados e escolhidos para compor o volume temático *Alice e outras mulheres*. Entretanto, é de se não esquecer que, reiteradamente, Gersão se manifesta sobre a leitura sempre literal que se faz da sua condição de mulher que escreve e que cria personagens femininas fortes e relevantes (Cf. Mello 2012). De toda forma, como nos adverte Isabel Allegro de Magalhães, “o cerne das questões levantadas pelos feminismos será afinal tão intrínseco ao ser das mulheres, que ele se manifesta mesmo quando as mulheres disso não estão conscientes, mesmo quando abordam as mesmas matérias que os escritores homens.” (Magalhães 1995: 50). Ora, o feminino, nesses contos de Gersão, tal como articulado intencionalmente na ficção ou apenas pelo fato dessas questões serem inerentes à pessoa que escreve, não se constrói, pois, como oposição ao masculino; antes, abdicando de se limitar a estruturas premeditadas pelas discussões contemporâneas, numa

ânsia muito frequentemente encontrada de se querer corresponder ao seu tempo, age sub-repticiamente afirmando-se como potência criativa, como vivo agenciamento do ser, corroborando a afirmação de Álvaro Cardoso Gomes de que as histórias de Teolinda Gersão são “arquetípicas” e “servem para, criticamente, comentar as relações humanas” (1993: 74).

Referências bibliográficas

Barrento, João. 2009. “A nova desordem narrativa: sujeito, tempo e discurso acentrados no romance de mulheres em Portugal.” In: *Abril*, 2/3. Niterói: NEPA/UFF: 89-98. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/revistaabril/article/view/29804/17345>. (acesso em 16 de Julho de 2023).

Feitosa, Márcia Manir Miguel, e Tolomei, Cristiane Navarrete. 2021. “A subversão religiosa pela ironia em Teolinda Gersão: onde reina o fosso da desigualdade social.” In: *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, 41/66. Belo Horizonte: CESP/FALE/UFMG: 35-52. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cesp/article/view/18668> (acesso em 12 de Fevereiro de 2023).

Gersão, Teolinda. 2020. *Alice e Outras Mulheres*. Seleção e prefácio de Nilma Lacerda. Rio de Janeiro: Oficina Raquel.

Gomes, Álvaro Cardoso. 1993. *A Voz Itinerante: Ensaio Sobre o Romance Português Contemporâneo*. São Paulo: EDUSP.

Lacerda, Nilma. 2020. “Alice e o wicked problem”. In: Gersão, Teolinda. 2020. *Alice e Outras Mulheres*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 7-10.

Magalhães, Isabel Allegro de. 1995. *O Sexo dos Textos e Outras Leituras*. Lisboa: Caminho.

Mello, Ludmila Giovanna Ribeiro de. 2012. “A literatura feminina portuguesa contemporânea: Lídia Jorge e Teolinda Gersão [Entrevista].” In: *Navegações*, 5/2. Porto Alegre: PUCRS: 234-237. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/view/12806> (acesso em 16 de Dezembro de 2022).

Rita, Annabela e Miguel Real. 2021. *O Essencial Sobre Teolinda Gersão*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Santos, Maria Irene Ramalho de Sousa e Ana Luísa Amaral. 1997. “Sobre a ‘escrita feminina’”. *Oficina do CES*, 90. 1-41. Disponível em: <https://www.ces.uc.pt/publicacoes/oficina/ficheiros/90.pdf> (acesso em 23 de Outubro de 2022).

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 gênero, 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 gênero goza de grande sucesso junto do público, basta lembrarmos 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 confiança 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 género de oscilação, este texto de Teolinda Gersão exhibe 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 género 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 géneros, na medida em que acelera as transformações, rompendo com uma conceção normativa e integrando-as na prática reflexiva e criativa:

Na Pós-Modernidade a mistura-fusão dos géneros, a prática alargada da citação e a desconstrução irónica engendram casos de escrita quase “inclassificáveis” aos quais se pode apenas referir como “transgénicos” 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.bibliuon.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'Amérique 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: Altantis 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.

PROJEÇÕES DO NARCISISMO EM *OS GUARDA-CHUVAS CINTILANTES*

Maria Cecília Vieira (UAb)

ABSTRACT

Teolinda Gersão's *Os Guarda-Chuvas Cintilantes* (1984) constitute a space of the arduous and incessant struggle waged by the subject of enunciation to apprehend his "self" in order to allow him self-knowledge and register it.

In this exercise of going deeper, the subject of enunciation is confronted with several obstacles that are difficult to overcome, one of them is even insurmountable – the "I" is a fragmentary, mobile, and fleeting being and, therefore, impossible to be captured. Another barrier is related to the means available – language, photography and the mirror – which are incapable of fully representing the "self". Moreover, self-knowledge requires access to the peripheral zone, the shadow, and not just the central, illuminated "self", but this one is also evanescent and cannot be captured. Finally, the disintegration of the "self", which would give the possibility of looking at oneself from the outside, does not allow for an objective representation.

But alongside this inner adventure we witness another – one that leads to the debate of themes such as the relationship between the visual and the verbal, literary genres, the relationship between reality and language, and the literary making itself.

Keywords: self-knowledge; disintegration; diary; language; *Os Guarda-Chuvas Cintilantes*; Teolinda Gersão.

RESUMO

Os Guarda-Chuvas Cintilantes, de Teolinda Gersão, constituem-se como um espaço dessa luta árdua e incessante travada pelo sujeito de enunciação para apreender o seu "eu", de forma a permitir-lhe o autoconhecimento e registá-lo.

Neste exercício de se adentrar, o sujeito de enunciação vê-se confrontado com vários obstáculos difíceis de transpor, sendo um deles mesmo intransponível – o "eu" é um ser fragmentário, móvel e fugidivo e, por isso, impossível de ser captado. Outra barreira prende-se com os meios postos à disposição – a linguagem, a fotografia e o espelho – que são incapazes de representar integralmente o "eu". Além disso, o autoconhecimento exige que se aceda à zona periférica, à sombra, e não apenas ao "eu" central e iluminado, mas esta é também fugidiva e não é possível ser captada. Por fim, a desagregação do "eu", que daria a possibilidade de olhar-se de fora, não lhe permite uma representação objetiva.

Mas a par desta aventura interior assistimos a uma outra – aquela que leva ao debate de temas, como a relação entre o visual e o verbal, os géneros literários, a relação entre a realidade e a linguagem e o próprio fazer literário.

Palavras-chave: autoconhecimento; desagregação; diário; linguagem; *Os Guarda-Chuvas Cintilantes*; Teolinda Gersão.

Recebido em 22 de junho de 2023

Aceite em 1 de setembro de 2023

DOI: <https://doi.org/10.58155/revistadeletras.v1i7.444>

1.

“Quidquid recipitur ad modum recipientes recipitur”
(S. Tomás de Aquino)

Há, sem dúvida, razões de sobejo para celebrarmos efusiva e reconhecidamente a feliz efeméride dos 40 anos de vida literária desta escritora ímpar, Teolinda Gersão, cuja escrita continua a surpreender-nos, a interpelar-nos e a divertir-nos. Além disso, o seu percurso literário tem sido “seguro, sereno e pouco propenso à exuberância do espetáculo que não raro gera dúvidas sobre a efetiva seriedade de uma obra” (Reis 2003: 22).

Embora nos separem cerca de quatro décadas da primeira edição de *Os Guarda-Chuvas Cintilantes* (1984)¹ e sejam já numerosos os estudos sobre a obra, revisitá-la significa que esta é uma espécie de puzzle (mas sem um acerto definitivo), verdadeiro *work in progress*, sendo por isso passível de múltiplas leituras. Como afirma a própria Teolinda Gersão, os textos literários são obras abertas que apelam a uma pluralidade de leituras. O escritor, na condição de testemunha, não é o detentor absoluto do(s) sentido(s) do texto:

A testemunha é o lugar virtual do equilíbrio, da harmonia possível. Todos os juízos que depois se fizerem sobre a história serão provisórios, e necessitarão de ser revistos. Mas a história contada pela testemunha vai sempre continuar lá, aberta a outros olhos e outras formas de olhar. O escritor como testemunha. (Gersão 2014: 138-139)

Aceitamos o desafio da autora, de olhar para a obra com “outros olhos”, e propomo-nos verificar outras possibilidades de leitura de *Os Guarda-Chuvas Cintilantes*². Não se trata de menosprezar ou de contraditar os estudos que a crítica dedicou a esta obra de Teolinda Gersão, mas, outrossim, alcançar outras hipóteses interpretativas e retomar o que já foi feito, por forma a sublinhar um aspeto que se nos afigura fundamental na obra. Referimo-nos ao percurso interior feito por um “eu” que se procura para se conhecer e se dar a conhecer, querendo deixar um registo fidedigno para a posteridade:

¹ A primeira publicação da obra, pelas Edições “O Jornal”, não tinha a palavra “Cadernos” grafada na capa. A palavra “diário” também não aparece inscrita nas capas das duas primeiras edições. Os subtítulos “Cadernos I” e “diário” só aparecem na primeira edição de 2014, na publicação da Sextante Editora.

² As referências a *Os Guarda-Chuvas Cintilantes* serão simplificadas: passaremos a usar a designação *Os Guarda-Chuvas*.

A este respeito, eis o que afirma na obra: “A pequena escrita quotidiana, deixar um risco no tempo, um traço na areia, para provar que estou viva – segunda, terça, quinta, dois, cinco, sete, vinte e quatro, essa obrigação, ou evasão, minuciosa, essa contabilidade estática, passiva, aplicada, metódica, monótona, escolar – oh céus, tive sempre tão pouco a ver com isso, errei sempre na vida as contas todas – mas de onde vem esta íntima convicção de acertar, apesar de tudo, o problema?” (Gersão 2014: 23-24).

Tal aventura interior é indissociável e é concomitante com uma outra, facultada pelo conhecimento de quem se observa e se estuda no espelho, na fotografia, e na linguagem. Por outras palavras, a descoberta do ser é acompanhada do caminho que a ela leva.

Sobre a obra em apreço já se assinalou o desfazer das características distintivas do diário heterodoxo, a instabilidade do sujeito (que oscila entre o “eu” e o “ela”), a reflexão sobre o fazer literário e a relação intertextual com a filosofia existencialista de Vergílio Ferreira. Apesar de voltarmos a enfatizar que um dos aspetos que marca a singularidade da obra se prende com o facto de esta romper com a pressuposta identidade do diário, a nossa reflexão encaminha-se numa outra direção e que ainda não foi explorada – aquela que acompanha o “eu” no seu percurso agónico de se encontrar e de se conhecer a si próprio. O presente trabalho pretende, pois, preencher essa lacuna.

Os pouco ortodoxos procedimentos artístico-formais são inibidores de uma leitura pacífica e linear da obra. Por exemplo, não é comum num diário encontrar-se um enredo com diversas personagens. E nela encontramos uma personagem central, que não tem nome, mas também nos deparamos com diversos “outros” que, aparentemente, não têm qualquer relação com ela. Tal personagem é a escritora que tem de conciliar o labor da escrita com os trabalhos domésticos. Além dela, aparecem ainda Pip, Girafa, Esquilo e o cão Dux.

O que se nos oferece ler nas páginas da referida obra não é, por conseguinte, o relato de acontecimentos de um eu individual, personagem coerente e unificada, ordenados cronologicamente. *Os Guarda-Chuvas* constituem-se como um espaço para abordar e problematizar temas diversos como a construção identitária, as convenções dos géneros literários, o processo da criação artística, a complexa relação entre a arte e a realidade e a passagem do tempo. A obra reivindica, pois, uma leitura ativa e sob suspeita.

Ao nível metodológico, assumimos uma perspetiva plural, essencial

para a compreensão do fenómeno literário. Os termos e pressupostos teóricos serão articulados num sentido dinâmico, não exclusivo.

Antes, porém, para melhor nos darmos conta da originalidade e singularidade desta aventura, algumas notas breves e gerais sobre as (des) conexões entre o paratexto inscrito na capa da obra e o texto. Isto porque, como veremos, *Os Guarda-Chuvas* não podem ser lidos à luz dos modelos preestabelecidos e canonizados.

Tendo a palavra “diário” grafada na capa da obra, o leitor espera um texto que não derroque os códigos literários instituídos: um “eu” coerente e unificado, ficcional ou não, que escreva sobre si mesmo, com as marcas de tempo e de espaço bem demarcadas. Porém, não é isto que acontece. Neste diário, apresenta-se um sujeito estilizado, feito de vários “eus”, qual Fernando Pessoa. O “eu” não surge, pois, como ser indiviso, mas apresenta-se instável, oscilando entre a primeira e a terceira pessoa. As datas são colocadas de modo aleatório sem a determinação do mês e do ano, frustrando as expectativas do leitor, já que habituado à linearidade temporal dos diários:

A indeterminação espaço-temporal é bem visível no seguinte excerto: “Não tenho tempo nem de fazer um telefonema. Corro para um lado a segurar as cidades, corro para outro a segurar os rios, corro para outro a segurar as pontes. Se eu fechar os olhos um minuto o universo começa a oscilar e cai. Porque é de mim que deriva o tempo e o espaço.” (Gersão 2014: 24).

Além disso, são diversos os fios narrativos que se cruzam e se separam, numa espécie de manta de retalhos.

Mas, se o referido paratexto nos dá uma pista falsa, pelo adentramento da obra, o professor de filosofia, Pip, propõe uma atualização lexemática do termo “diário”:

“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 subgénero em que uma obra pretende situar-se, a referida obra está à partida excluída da forma específica em que declara incluir-se. Dixi. (Gersão 2014: 20)

Com efeito, a forma convencional deixou de fazer sentido, como nos ensina, um pouco mais adiante, o crítico Pip, porque “[...] os diários são profundamente ridículos” (Gersão 2014: 24) e “[...] são a forma mais idiota e mais perversa de toda a literatura” (Gersão 2014: 26). Além disso,

“Os diários assentavam no equívoco de que eu, o real e o tempo existiam e eram definíveis e fixáveis – mas a verdade era outra, para quem tivesse olhos suficientemente corrosivos para vê-la, suspeitou.” (Geração 2014: 33-34).

Ora, são estas instruções inscritas no texto que constituem o fio de Ariadne e que solicitam ao leitor uma leitura sob suspeita e desassossegada. Se, na capa, há um indício que nos faz ativar determinados quadros de referência codificados e que nos induzem a ter determinadas expectativas, há, depois, dados que os contraditam, levando-nos a concluir que devemos estar atentos às armadilhas textuais e que deveremos “jogar” segundo um específico conjunto de regras que nos são propostas pela textualidade.

Os Guarda-Chuvas inserem-se, de facto, naquela categoria, denominada por Roland Barthes, de textos “escrivíveis”¹ e de “fruição”, porque não comportam mais as designações convencionais dos géneros, pois são textos que fazem ruir as bases históricas, culturais e psicológicas do leitor e que fazem entrar em crise a sua relação com a linguagem (Barthes s/d: 49).

2.

“Ó homem, conhece-te a ti mesmo e conhecerás o universo e os deuses.”
(Sócrates)

A epígrafe que utilizamos nesta parte da nossa reflexão estava inscrita à entrada do templo de Delfos e tinha como objetivo estimular a reflexão dos gregos. Esta máxima ancestral exorta o Homem a conhecer-se a si próprio, mas, extensionalmente, dela pode inferir-se a ideia de que o autoconhecimento é a base de todo o saber, sendo que este é inatingível ou, pelo menos, difícil de o conseguir.

Ora, *Os Guarda-Chuvas* constituem-se como um espaço dessa luta árdua e incessante travada pelo sujeito de enunciação para apreender o seu “eu”, de forma a permitir-lhe o autoconhecimento e registá-lo. Olhando-se ao espelho, qual Narciso contemplando-se nas águas, o “eu” centra-se em si próprio, assume que só tem olhos para si, que se deslumbra consigo próprio e que tem consciência de si:

Sou lindíssimo, disse o autor fascinado. Lindíssimo, lindíssimo, lindíssimo. De tal modo que não posso despegar os olhos do espelho. E tudo o

¹ Roland Barthes faz uma distinção entre o texto escrivível e o texto legível. “O escrivível é o romanesco sem o romance, a poesia sem o poema, o ensaio sem a dissertação, a escritura sem o estilo, a produção sem o produto, a estruturação sem a estrutura. E os textos legíveis? São produtos (e não produções) que constituem a enorme massa de nossa literatura” (Barthes 1992: 39).

que existe, sou tentado a converter em ‘eu’. Porque só tenho olhos para mim.

Sentou-se na cadeira, cruzou as pernas e começou a devorar o mundo. Engolia, engolia, engordava sem medida e a inflação do eu era tão grande que a certa altura rebentava e caía numa chuva de estilhaços. (Gersão 2014: 25)

Contudo, esta retração sobre si próprio não é sinónimo de egocentrismo inconsciente ou de exibição do “eu”, pelo contrário, este exercício de se adentrar em si mesmo denota vontade e necessidade de se conhecer. Com efeito, como refere Lipovetsky, o narcisismo “designa a emergência de um perfil inédito do indivíduo nas suas relações consigo próprio, com outrem, com o mundo e com o tempo” (Lipovetsky s/d: 48). Não é, pois, “apenas a paixão do conhecimento de si, mas também a paixão da revelação íntima do Eu” (Gersão 2014: 61).

Neste processo de autoconhecimento, o sujeito de enunciação vê-se confrontado com vários obstáculos difíceis de transpor, sendo um deles mesmo intransponível – o “eu”, que é um ser “fragmentário e interrompido” (Gersão 2014: 93), composto por “estilhaços confusos” (Gersão 2014: 7), instável, móvel e fugidio e, por isso, impossível de ser captado:

[...] o eu é de todos o mais instável, quando se chega perto não está lá, transformou-se num leque onde todos os outros se alternam, e se abre e fecha, com os dedos da mão, o eu não existe em si mesmo, . (Gersão 2014: 75)

De facto, o sujeito de enunciação do “diário” é um “eu”, feminino, mas que ora se identifica com uma outra voz, a de uma terceira pessoa, “ela” “Os guarda-chuvas, lembrou-se. Num sonho ela roubava guarda-chuvas:”, (Gersão 2014: 7)), ora se desdobra num professor de filosofia, Pip, outras vezes surge na voz de animais, a Girafa, o Esquilo e o cão Dux, e noutras ainda metamorfoseada noutros animais ou em elementos da natureza eu folha, vento, areia, espuma – eu pedra, mar, inseto, animal dormindo, ou animal desperto”, (Gersão 2014: 34)). Ao assumir essas vozes, como se necessitasse de sair de si própria para falar de si, vai registando acontecimentos observados, lembranças, sonhos, reflexões, inquietações e emoções sobre a protagonista, o “eu”.

O sujeito enunciador é, pois, incapaz de se projetar como um ser homogéneo e indiviso. Para falar de si, toma-se por um outro, pois, assim, consegue apresentar outros ângulos de visão, outras perspetivas e um olhar mais imparcial. Observando-se de fora, cria a ilusão de que se autoanalisa melhor. Neste processo de autoconhecimento, o “eu” desdobra-se nessa multiplici-

dade de vozes, para se poder ver e para estabelecer uma verdadeira relação dialógica e interativa com o “outro” ou com os “outros” “eu(s)”. É como se este procurasse em outro, e por outro, o que a si lhe pertence, construindo a sua identidade a partir de outro, que é ele. Para o sujeito enunciador, o distanciamento de si mesmo é uma condição *sine qua non* para o autoconhecimento. Poder captar-se para se conhecer, para além de uma necessidade que lhe é endógena, torna-se uma obsessão.

Mas a linguagem revela-se insuficiente para captar o “eu” que se apresenta fragmentado e em constante mobilidade: “Media-se apenas, escrevendo, a distância entre o eu e o seu duplo, a sua sombra fugidia, que sempre de novo lhe escapava” (Gersão 2014: 35). Além disso, as palavras não conseguem captar a verdadeira imagem, porque “são falsas pistas, indícios, atalhos falsos” (Gersão 2014: 31). Assim, é necessário ensaiar outras tentativas. Uma delas foi através do espelho:

Olhou-se ao espelho, para ver como ficaria o retrato. Mas a imagem que viu não lhe pareceu exata. Procurou debalde em todos os espelhos, no espelho oval do quarto, no espelho escuro da entrada, no espelho envelhecido da sala, nos pequenos espelhos da carteira, no interior das caixas de pó-de-arroz e de ‘make-up’. Mas a imagem pareceu-lhe cada vez mais inexata. (Gersão 2014: 29)

Ao verificar que a sua imagem está cada vez mais distorcida, o sujeito enunciador tudo faz para conseguir a exatidão: pensando que os óculos estavam mal graduados, tira-os e substitui os olhos por objetos ou seres, primeiro aos pares, mas, depois, com diferentes combinações (“duas folhas”, “dois pássaros”, “duas nuvens” [...] “uma folha e um peixe”, “um peixe e uma nuvem”, “uma nuvem e um barco [...]”). Contudo, apesar de todos os seus esforços, “a imagem do espelho continuava a não se parecer com ela” (Gersão 2014: 29).

Não desistindo do seu propósito de se conhecer, o sujeito enunciador procura a sua imagem nas fotografias que possuía. E, mais uma vez, verifica que esta outra tentativa também falha, porque “todas tinham desbotado, estavam pouco nítidas e não se reconhecia em nenhuma” (Gersão 2014: 30). Além disso, tem consciência de que “as fotografias eram uma imagem da morte, o seu rosto sem vida, uma máscara de cera, fixa, fria” (Gersão 2014: 30). Porém, o sujeito de enunciação não se conforma com a ideia de não conseguir apreender o seu “eu”. Recorre, por isso, a um profissional de fotografia:

Então foi ao fotógrafo, tirar o retrato.

No estúdio havia guarda-chuvas de seda branca, coando uma luz homogênea, clara, subindo e descendo diante do seu rosto, ela estava sentada debaixo da luz como um objeto em que ele tocava, compondo-o, mudando, inventando

[...]

Não havia exatidão e tudo era manipulável, viu enquanto ele levantava e baixava os guarda-chuvas luminosos, a máquina deveria ser imparcial e exata, mas de algum modo ele fazia-a mentir, e também ela própria era um objeto, assim exposta, à mercê da luz e da objetiva.

De tão manipulada e de tão morta, não se reconheceu nesse retrato. (Gersão 2014: 30)

O resultado do trabalho do fotógrafo não o satisfaz, porque a fotografia de tão manipulada não refletia a imagem pura. Uma vez que sabia bem manusear uma máquina fotográfica, o sujeito enunciador experimenta tirar uma fotografia a si próprio, procurando “o melhor local, o melhor ângulo, o melhor enquadramento” (Gersão 2014: 37) para se fotografar. Sabia como e quando disparar a máquina, sabia manusear a focagem e tinha consciência que tinha de estar imóvel e que tinha de “abolir toda a distância entre si e a máquina, como se fotografasse com os dedos e agarrasse o objeto com a mão”. Mesmo assim, não consegue, porque a sombra separa-se do corpo, é fugidia e não se deixa captar:

A sombra corria alegre, saltitando atrás ou na frente, conforme ela se voltava para o sol ou de costas para o sol [...]

A sombra sentou-se à beira do muro, compôs o cabelo, alisou a saia, preparou um sorriso, enquanto ela focava para muito perto, diminuindo cada vez mais a zona focada, de modo que a sombra se destacasse com nitidez sobre o fundo, [...]

Mas quando ela tinha acabado de prender a máquina num ramo e se preparava para se esconder atrás do muro a sombra desatou a rir na cara dela.

– Não querias mais nada senão apanhar-me, hein?

Fez-lhe dois manguitos e desapareceu. (Gersão 2014: 37-39)

Afinal, todas as tentativas falham. O “eu” não consegue imobilizar-se e quase que já não há imagem. Não há nada para além de uma busca interminável de si, num processo de desestabilização.

O que também ressalta dos excertos acima apresentados é que qualquer que seja o meio de mediação utilizado – a linguagem, o espelho, a fotografia – este não consegue captar aquilo que é pretendido. Porque

conhecer-se não é apenas ter acesso àquilo que é iluminado, ao “eu” central, é também ir à zona periférica, às sombras. E esta não se deixa captar, porque está em contínuo movimento e está fora do ângulo de visão. Neste sentido, parece que todas as tentativas, falhadas, de aprisionar o “eu”, através do espelho, da fotografia e da escrita, podem metaforicamente ilustrar a necessidade de abandonar meios e técnicas de anteriores registos-retratos em favor de novas experimentações, essas sim, passíveis de delinear uma verdade possível. Há, portanto, a necessidade de “recusar os espelhos”, a “segurança, o enquadramento”, a “moldura”, o “limite”, a “certeza” e o “lugar-comum” (Gersão 2014: 31). Além disso, para apresentar a imagem há que conhecer a arte e há uma série de procedimentos e de conhecimentos que são necessários. O trabalho feito nos bastidores é árduo e de contínuos recomeços, comparável ao de Sísifo: “Os meandros fascinantes do desenho, das vozes, da escrita da comunicação ou da ausência. Voltar atrás, retomar, dizer de novo, passar outra vez, recomeçar” (Gersão 2014: 40).

3.

“A literatura, como toda a arte, é uma confissão de que a vida não basta.”

Fernando Pessoa

Esta aventura interior de quem se olha e se examina no espelho de vidro, no da fotografia e no da linguagem é indissociável de uma outra – aquela que leva ao debate teórico do artista, como a relação entre o visual e o verbal, os géneros literários, a relação entre *res/verba*, sobre o próprio fazer literário e ainda questões atinentes à literatura.

Já aludimos à diluição de fronteiras entre géneros, mormente a do diário. Cumpre-nos, agora, verificar outros questionamentos. Atentemos nos exemplos que se seguem:

– 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, fica 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. (Gersão 2014: 64-65)

Os livros não mudam talvez nada no mundo. Mas não é provavelmente razão bastante para não escrever. Por outras palavras: o facto de eu por vezes pensar que os livros não mudam nada não pode dispensar-me ou impedir-me de escrever. (Gersão 2014 123)

esse maldito escapismo que os intelectuais têm sempre na manga exaspera-me, o carrossel mágico e vocês girando nele até entontecerem e vogarem, imponderáveis, sobre as coisas, uma volta a mais e estão boiando nas nuvens e sonhando que a matéria dos céus e da terra é uma e a mesma

– mas eu garanto que não é [...]

– A melhor parte de ti é a que tu sempre ignoras, rosnou o cão enfurecido, cravando-lhe os dentes na canela, porque é que não assumes até ao fim que a tua face é a dos outros e a tua voz pode servir aos que não têm? (Gersão 2014: 134-135)

No primeiro excerto, podemos ver que há três vozes que se cruzam – a do sujeito de enunciação, a da personagem Pip e a da autora. No entanto, é para Pip, o professor de filosofia, que o “eu” transfere as suas idiossincrasias, a problematização da questão da autoria e a crítica ao alheamento do artista relativamente à realidade que o cerca. No segundo, o sujeito de enunciação defende a escrita como ato gratuito, desinstrumentalizada. Por seu turno, no terceiro exemplo, o “eu”, projetando-se no cão, volta a reivindicar uma literatura utilitária, comprometida com a sociedade e que dê “voz” aos que não a têm. Estas duas posições, que se situam nos antípodas uma da outra, indiciam a rejeição do simplismo maniqueísta, das verdades unívocas e monolíticas e propõem um debate sobre esta questão.

Neste sentido, influenciado por Horácio, o sujeito de enunciação defende uma poética livre de qualquer amarra, como podemos ver em “Epístola aos Pisões: Cortai os pés, pisões, cortai verdadeiramente os pés e aprendei que a poesia não pisa: é o modo mais direto de voar.” (Gersão 2014: 84)

A reivindicação de uma escrita desenvolta, sem estar sujeita aos ditames e às regras convencionais, é também visível numa outra passagem, quando o Esquilo grita contra a “gramática”:

– Não gosto de gramática, grita o Esquilo com raiva. Quero que as pessoas morram todas.

Como matar as pessoas dos verbos? Interrogo-me, surpresa, porque nunca me tinha ocorrido essa ideia. Ou como neutralizá-la, pelo menos?

Vós pode transformar-se em voz – experimento – podem atar-se todos os nós num único nó, ou transformar-se em noz e comer-se, [...] (Gersão 2014: 75).

Mas esta atitude eminentemente livre, dialógica e problematizadora que evidenciámos vem acompanhada do desnudamento do labor artístico.

Os excertos que transcrevemos abaixo desvendam e problematizam o trabalho da escrita que preside à construção de um texto, mostrando que o discurso não nasce limpo e fluido, pelo contrário, por detrás, há um artesão que o trabalha, que o manipula e que tudo faz para ultrapassar barreiras que parecem intransponíveis:

(Uma palavra que se procura o dia todo, sem achar, e de noite se continua procurando, por dentro dos sonhos, e não se encontra nunca, é uma palavra branda, talvez, uma palavra branca, [...]) (Gersão 2014: 57)

(De olhos vendados, tateando, procuro a palavra estendendo as mãos por entre as folhas, debaixo da areia, nos intervalos entre as pedras – e de repente sei que não a vou encontrar nunca.) (Gersão 2014: 58)

Ao exposto, alia-se, ainda, a problematização da relação *res/verba* e o visual e o verbal. Por exemplo, do fragmento “Segunda, dezasseis”¹ (Gersão 2014: 92), a ilação englobante que se pode retirar é a de que qualquer tentativa de reproduzir a realidade falha, na medida em que esta envolve seleção, organização, manipulação e interpretação e passa, obrigatoriamente, pelo filtro subjetivo de quem escreve. A relação de uma suposta similaridade entre *res/verba* é, assim, posta de parte. Por seu lado, a imagem, tal como a linguagem, é um registo artificial, é o reflexo de um ser que não é real, ou por ser manipulada para agradar aos outros, como é o caso da fotografia (cf. fragmento “Segunda, trinta e um”) (Gersão 2014: 30), ou, no caso do reflexo no espelho, pelo facto de a imagem refletida parecer “inexata”, dado que o sujeito não se reconhece nele (cf. fragmento “Segunda, treze”) (Gersão 2014: 29). Há, portanto, evidentes afinidades entre as duas artes: nem uma nem outra consegue apreender a realidade empírica.

¹ Eis, a título de exemplo, um excerto do referido fragmento: “As palavras como redes em que ela tentava prender o universo – as malhas mal apertadas, ela esforçava-se tanto por ligá-las, mas havia um ponto em que a rede rebentava e o universo caía.

A dificuldade de ligar as coisas, o pé e a relva, o telhado e o muro, o sol e a casa, o autocarro e a árvore, a máquina e a sombra, o homem e o cão, qual era a relação entre as coisas que olhava, e por que razão fariam parte de um conjunto? Nada era um conjunto, era ela que se afadigava, correndo atrás das coisas, atando-as com fios em volta, dando-lhes sentidos que não tinham – e que elas deixavam cair, recusavam sempre.” (Gersão 2014: 92).

Conclusão

Esta proposta de análise sugere que *Os Guarda-Chuvas* se constituem como um espaço de conhecimento e de autoconhecimento. O sujeito de enunciação é um Narciso que, rompendo com a pressuposta identidade dos diários, se despersonaliza, se encena e se encarna noutros “eus” ou “figuras”, na tentativa de se ver melhor e, *eo ipso*, de se registrar. O mito de Narciso (que esteve, implicitamente, em toda a nossa reflexão) reforça a ideia da importância da escrita em todo este processo. No percurso labiríntico de leitura, acompanhámos a aventura interior do sujeito de enunciação (por trilhos sinuosos e de errância) em direção ao autoconhecimento.

É neste espaço, também, e concomitantemente, que se confrontam ideias antagónicas sobre o papel da literatura e que se debatem e problematizam clichés genológicos, modos de representação do “eu” e do mundo e relações entre verbo-imagem.

Foi principal objetivo deste trabalho acompanhar o sujeito de enunciação na sua aventura para se encontrar. Entrámos no “diário”, seguimos as suas pistas e fomos juntando e montando as peças do *puzzle*. Concluímos que o sujeito de enunciação é um Narciso que encontra prazer na linguagem e que tem a necessidade endógena de se conhecer e de se perpetuar.

Ao nível metodológico, assumimos uma perspetiva heterodoxa no que diz respeito aos conceitos teóricos e aos estudos já realizados sobre a obra. Consideramos que a metodologia adotada nos permitiu alcançar o objetivo pretendido.

Obra fragmentária e heterogénea (diário, pequenas histórias, reflexões filosóficas e literárias, construída ao sabor de uma heterodoxia *sui generis*, continua a ser uma espécie de *puzzle*, sempre sujeita a novas interpretações e “arrumações”.

Referências Bibliográficas

Barthes, Roland. s/d. *O Prazer do Texto* (trad. de Maria Margarida Barahona). Lisboa: Edições 70.

Barthes, Roland. 1992. *S/Z* (trad. de Maria de Santa Cruz e Ana Mafalda Leite). Lisboa: Edições 70.

Gersão, Teolinda. 2014. *Os Guarda-Chuvas Cintilantes: Cadernos I, Diário*. Lisboa: Sextante Editora, 3ª ed.

Lipovetsky, Gilles. s/d. *A Era do Vazio: Ensaio sobre o Individualismo Contemporâneo* (trad. de Miguel Serras Pereira e Ana Luísa Faria). Lisboa: Relógio d'Água Editores, Lda.

Marinho, Maria de Fátima. s/d. “O Anti-Diário”. Internet. Disponível em <https://drive.google.com/file/d/0B6Yjdi1fotMmeU9UZVVDbE1uYUU/view> (consultado em 10 de maio de 2021).

Reis, Carlos. 2003. “Andar e Ver, Viver e Contar.” In: *Jornal de Letras*, Lisboa: Artes e Ideias: 22.

REVISITANDO O MITO DE ULISSES: CONTRIBUTOS PARA A INTERPRETAÇÃO DE *A CIDADE DE ULISSES* DE TEOLINDA GERSÃO

Carla Mourão Neves (UTAD)

Maria Luísa de Castro Soares (UTAD / CEL)

ABSTRACT

This article intends to analyse Teolinda Gersão's book, *A Cidade de Ulisses*, based upon the myth with the same name. Using an hermeneutic method, mythocriticism and mythanalysis, the article writers analyze how the Ulysses's myth is revised, rewritten and reinvented in Teolinda Gersão's book and how the tours of the main characters show the hard route of the human being, wandering and demander in his path to selfknowledge.

Keywords: Myth; Ulysses; city; voyage; selfknowledge.

RESUMO

No presente trabalho tem-se por objetivo principal fazer uma análise da obra *A Cidade de Ulisses*, de Teolinda Gersão, a partir do mito com o mesmo nome. Por meio do método hermenêutico, da mitocrítica e da mitanálise, reflete-se sobre a forma como o mito de Ulisses se encontra revisto, reescrito e reinventado na obra *A Cidade de Ulisses*, de Teolinda Gersão e de que forma as deambulações dos protagonistas do referido romance mais não são do que o árduo percurso do ser humano, errante e demandador no caminho da autognose.

Palavras-chave: Mito; Ulisses; cidade; viagem; autognose.

Recebido em 17 de julho de 2023

Aceite em 1 de setembro de 2023

DOI: <https://doi.org/10.58155/revistadeletras.v1i7.456>

1. *A Cidade de Ulisses* – Breve Introdução

A criação do romance de Teolinda Gersão *A Cidade de Ulisses* – lançado em 2011 e agraciado com o *Prémio António Quadros* em 2013 – partiu do grande amor que a autora nutre pela cidade de Lisboa que a acolheu, onde escolheu viver há décadas, e como forma de homenagear todos aqueles que sobre ela escreveram e meditaram.

A escolha do tema deste romance é justificada pela própria autora, uma cidade com quase trinta séculos, fundada a partir de um dos mais fecundos mitos gregos, o de Ulisses, o herói que batizou a urbe em causa:

A Cidade de Ulisses.

O mito parecia-nos irrecusável. Havia pelo menos dois mil anos que surgira a lenda de que fora Ulisses a fundar Lisboa. [...]

Havia aliás vinte e nove séculos que o rasto de Ulisses andava no imaginário europeu... (Gersão 2011: 38).

Tal como em a *Odisseia* de Homero, tripartida entre “Telemaquia”, “Odisseia” e “*Nostos*”, a obra de Gersão encontra-se dividida em três partes: “Em volta de um convite”, “Em volta de Lisboa” e “Em volta de Nós”. Em ambas os títulos denotam a existência de um percurso iniciático do herói.

Com efeito, este é o mote do presente trabalho, promover uma reflexão sobre a forma como o mito de Ulisses se encontra revisitado na obra *A Cidade de Ulisses* e de que modo as deambulações por Lisboa do protagonista Paulo Branco são a representação ficcionada do caminho do ser humano que relembra o seu passado e os seus amores, recordando épocas históricas e procurando nesse percurso o seu *eu* interior, tal como o herói épico Ulisses da literatura grega antiga.

Toma-se, pois, como ponto de partida uma reflexão sobre a questão da importância da mitocrítica e da mitanálise, nomeadamente, no que diz respeito ao mito de Ulisses, simbolizando o caminho dos protagonistas das referidas obras na demanda do autoconhecimento.

2. O Mito e Ulisses

Os estudos em torno da mitologia e dos fundamentos metodológicos do imaginário tiveram a sua origem no decurso do século XIX e nas primeiras décadas do século XX, nomeadamente a partir dos anos 30, com

o surgimento de uma “Nova Crítica” influenciada, sobretudo nos anos 60 do século passado, pelo existencialismo, pelo marxismo, pela psicanálise e pelo estruturalismo (Barthes 1988). Como estudiosos destes domínios sobressaem o mitólogo Mircea Eliade, o antropólogo Claude Lévi-Strauss e, sobretudo, o filósofo Gilbert Durand, referência fundamental da mitocrítica, um neologismo que criou na década de 70 do mesmo século XX. Durand preconizava que a literatura comparada não poderia, nem deveria ser afastada das suas raízes mais antigas, abarcando esta área metodológica de análise o estudo dos mitos em literatura (Sellier 1984: 112-126; Roxane. 2018 : s/p). Assim sendo, a mitocrítica deve estar “au service de l’oeuvre et comme un autre mode de la lecture” (Brunel 1992: 12). Segundo Jolles (*apud* Brunel 1992: 13), sendo anterior à linguagem escrita, o mito é atualizado por ela e pelo texto literário.

O espírito interrogador e curioso do ser humano levou-o à criação de textos que explicam com mitos aquilo que a razão não parece capaz de explicar ou compreender, tornando-se num objeto de fé.

Propomo-nos, portanto, aplicar o conceito de mitanálise, criado por Denis de Rougemont em 1961, e o de mitocrítica, da autoria de Gilbert Durand (Brunel 1992: 12-13), ao texto literário aqui em estudo, *A Cidade de Ulisses*, de Teolinda Gersão, nomeadamente no que diz respeito ao mito que lhes subjaz, o de Ulisses, fundamental para o Ocidente moderno (Pereira 1987).

O mito de Ulisses será, porventura, um dos mitos clássicos mais consensuais, por ser capaz de transmitir valores que conduzem, ao longo dos tempos, a ação dos homens (Calvino 1994). Esta é a história do homem que saiu do seu reino, Ítaca, para auxiliar na guerra contra os troianos, que deixa sozinho a sua mulher, Penélope, e o filho menor, Telémaco, para viver inúmeras aventuras ao longo da viagem, nomeadamente aquando do seu regresso, e que, dez anos volvidos, reencontra o seu reino e a sua família modificados, mas sempre desejosos e saudosos desse seu retorno. O desejo de voltar, designado por *nostos*, está muito presente na *Odisseia* de Homero, mas não só. Como afirma Kohler (*apud* Brunel 1988: 1415), para Ulisses, a glória, *kléos*, é também fundamental: regressar à pátria significa voltar no apogeu de si próprio, em plenitude, como um homem novo, pronto a enfrentar os perigos de Ítaca.

Falamos aqui da capacidade de livre arbítrio do ser humano e também do conceito de *homo viator*, aquele que avança por terras desconhecidas, mas não esquece o caminho para a pátria.

3. O Mito de Ulisses Reinventado

Entre a *Odisseia* de Homero e o romance *A Cidade de Ulisses* de Teolinda Gersão, em termos de paralelismo de personagens, fácil seria atribuir os papéis de Ulisses a Paulo Vaz e o de Penélope a Cecília Branco, a mulher que Paulo conheceu como sua aluna enquanto assistente na Faculdade de Belas Artes de Lisboa e com quem manteve um intenso relacionamento de quatro anos. Porém, e tal como em outros romances contemporâneos de cariz introspectivo, os paralelismos não poderão ser estabelecidos de forma tão linear.

Se, por um lado, Paulo Branco se assemelha, em certa medida, a Ulisses, já que é a personagem masculina e o protagonista da história que se desprende dos laços familiares e que teme constituir uma família própria, Ulisses desprende-se da família já constituída pela mulher, Penélope, e pelo filho menor, Telémaco, em busca de aventuras.

O protagonista de *A Cidade de Ulisses*, Paulo Vaz, é oriundo de uma família tradicional do Estado Novo, com todas as implicações em termos de formação e pedagogia que tal acarretou de acordo com as diretrizes morais da época em causa. É apresentado na obra como filho de um militar e de uma datilógrafa que, fruto do casamento com um homem muito mais velho e bem posicionado socialmente, ascendeu e abandonou o cargo que exercia. A mãe de Paulo passa a ocupar-se do lar, despendendo o seu tempo à volta das costuras e da pintura, modalidades que tinham um lugar especificamente reservado para si, especificamente o sótão da casa, onde se inicia no mundo das artes plásticas.

Paulo não pretende ser pai, mas tem afinidades com a figura de Telémaco, pois busca toda a vida a figura paternal que não teve, devido à austeridade com que foi educado. É a própria Teolinda Gersão quem, em entrevista concedida a Paula Moura Pinheiro (Gersão 2011a: s/p), faz referência ao Mito de Laio (o filho que cresceu sem pai) para evocar, precisamente, esta relação conturbada entre pai e filho.

A mãe é o seu porto seguro e a sua incapacidade de amar, até os próprios animais, fazem com que se considere um viajante, e não um turista:

Os turistas vão à procura de lugares para fugirem de si próprios, da rotina, do *stress*, da infelicidade, do tédio, da velhice, da morte. Vêm os lugares onde chegam apenas de relance e não ficam a conhecer nenhum, porque logo os trocam por outros e fogem para mais longe. Os viajantes vão à procura de si

noutros lugares. Que ficam a conhecer profundamente porque nenhum esforço lhes parece demasiado e nenhum passo excessivo, tão grande é o desejo de se encontrarem (Gersão 2011: 35).

Ao descobrir a gravidez da amada, Paulo sente-se traído e agride violentamente a namorada, atirando-a pelas escadas abaixo e causando-lhe um aborto espontâneo, o qual não será perdoado e que culminará com a fuga da jovem mulher para o estrangeiro. Na mente de Paulo, não era possível criar obras e filhos em simultâneo.

Cecília, uma mulher feliz, bem resolvida consigo mesma e com a vida, sendo, como Penélope, devota ao lar e aos seus, e proativa no afastamento dos pretendentes que se lhe apresentavam, não é a mulher de Ulisses, esposa e mãe, que aguarda pacientemente a chegada do marido, embarcado dez anos antes. Vive com Paulo numa conformidade feliz e voluntária, amando o homem com quem vive e o seu trabalho, mas nunca deixando de ser independente e autónoma.

Depois de abandonado por Cecília, por seu turno, Paulo parece encarnar a figura de Penélope já que acalenta a esperança do regresso daquela, crendo na força intensa do amor vivido e das recordações colecionadas através das viagens feitas por Lisboa, e não só.

Por fim, poderemos associar a figura de Sara, a mulher com quem Paulo Vaz se envolverá numa fase mais madura da vida, a Penélope, pois é ela quem promove a estabilidade do protagonista e parece ser o cais que ele sempre pretendeu alcançar.

4. O mito da cidade reinventada

Diferentemente de outras revisitações do mito clássico, designadamente, o romance psicológico *Ulisses*, de James Joyce (2014) – escrito em conformidade com os valores estéticos do modernismo e tradutor da corrente de consciência e da realidade intrapsíquica das personagens (Cabral 2009: s/d) –, *A Cidade de Ulisses* de Teolinda Gersão pode ser considerado um romance de espaço. Efetivamente, um dos aspetos centrais nesta obra é a cidade de Lisboa que surge como uma das protagonistas deste livro. É o tema aglutinador da exposição que decorrerá no Centro de Arte Moderna, cuja participação foi proposta a Paulo, levando-o a refletir sobre as ruas e os vestígios da História e do Império Grego que ainda persistem na cidade. É nesta cidade que Paulo vive grandes amores, mas também é dela que sai

quando necessita de fugir da sua realidade, em momentos de crise existencial. Os passeios de Paulo e Cecília por Lisboa são, como refere Miguel Real,

um vibrante hino à história una e múltipla, harmónica e desencontrada de Lisboa e uma soberana denúncia do aviltamento a que as sucessivas administrações políticas recentes têm conduzido a cidade, degradando-a, sugando-lhe a beleza natural, infestando-a de desarmonia arquitectónica (Real 2011: 1).

A capital portuguesa é, também, um labirinto, pois os seus percursos intrincados, naturais ou provocados por mão humana, provocaram a desorientação, espacial e urbanística, dos seus habitantes sendo o ponto de partida, mas também o ponto de retorno, dos seus filhos pródigos.

A exposição coletiva cuja temática é “Lisboa” terá como cerne a obra deixada pela artista Cecília Branco, entretanto tragicamente falecida num acidente de viação, e cujo espólio será mostrado ao público pela primeira vez a partir de um pedido feito por Paulo ao marido daquela. Portanto, tal como refere Miguel Real, “cumpre-se o fado pessoano português – só após a morte, Portugal reconhece os seus maiores” (Real 2011: 3).

A respeito da cidade enquanto labirinto invocaremos aqui, também, o Mito de Dédalo e o do labirinto do Minotauro.

Os passeios que Paulo e Cecília fazem por Lisboa permitem ver a inserção de conteúdos históricos no enredo (Holm e Bowker 1997). A ação principal desenrola-se nos anos 80 do século XX, ainda que existam referências críticas ao período das navegações, ao pós-25 de abril de 1974 e ao período da (des)colonização, estabelecendo-se o cerne da intriga no ano de 2008, época de contexto social e económico difícil, com a vertigem de uma bancarrota em Portugal e uma possível nova intervenção do Fundo Monetário Internacional no país, com consequências de instabilidade e convulsão previsíveis.

A autora refere em várias ocasiões, designadamente na entrevista de Paula Moura Pinheiro, que o real que a circunda sempre a preocupou (Geração 2011a: s/p), que é uma espetadora atenta e, por este facto, faz questão de denunciar as políticas desastrosas dos sucessivos governos em Portugal, não se cumprindo, de forma plena e bem sucedida, aquele que terá sido, porventura, o maior legado do Império Grego ao Ocidente, o ponto mais alto da Europa, isto é, a democracia e o seu usufruto por parte dos cidadãos.

Em termos de focalização, esta é, maioritariamente, interna, pois é o ponto de vista de Paulo que impera na forma como os leitores são conduzidos por Lisboa e através da relação entre os amantes, sendo também omnisciente

(Reis e Lopes:1994). Este foi o primeiro romance de Teolinda Gersão em que a “voz” que narra é masculina, a de Paulo Vaz, o protagonista do enredo, sendo, portanto, um narrador autodiegético, havendo, no entanto, laivos de uma “voz” feminina, que a própria autora não rejeita.

Este é, ainda, um romance interartes, pois na “Nota Inicial” ao romance a sua autora explica o *leitmotiv* da obra e agradece ao pintor José Barrias, artista plástico que expôs no Centro de Arte Moderna a temática olissiponense, a inspiração para este livro. Por outro lado, a exposição póstuma de Cecília Branco, feita a partir do seu espólio, será o resultado de um conjunto de obras de arte plástica, de escrita e de instalações multimédia.

É no final desta exposição que surge outro elemento fulcral, o espelho, ou seja, a saída do labirinto, que, como refere o narrador da obra:

Mas à sua chegada o espelho ilumina-se e vê reflectida a sua própria face, com a legenda:

O Outro somos nós (Gersão 2011: 238).

Ao olhar para o espelho cada um de nós vislumbrará um *Outro* que é, simultaneamente, o seu próprio *Eu*, isto é, encarará o conteúdo de si sem filtros, sem escapatórias, como a verdade de que é impossível fugir. Esse confronto revela-se absolutamente fundamental para o caminho de autognose que cada um deve percorrer ao longo da vida.

Considerações finais

Pode afirmar-se em suma que nesta obra existe uma viagem de autognose. Paulo muda o rumo da sua vida graças a Cecília (mesmo depois do falecimento desta) e à organização da exposição que o faz reviver o passado e sarar as feridas por cicatrizar.

O mito de Ulisses resistiu ao tempo, reforçou-se com os séculos, foi exposto de diversas formas e através de inúmeras manifestações artísticas, mas o herói surgiu sempre com um carácter que nunca o abandonou, o do homem capaz de superar obstáculos, mesmo em situações adversas contra os deuses, e que buscou regressar à pátria como a melhor versão de si próprio.

Ao viajar, dentro e fora de si, como Ulisses, Paulo iniciou uma viagem de autoconhecimento e de demanda de paz que só foi possível após passar por várias provações, para assim poder viver um amor maduro e não uma paixão que o consumia e que nem ele supunha que fosse tão forte e devastadora.

Não é por acaso que a última peça da exposição de Cecília é a instalação *Nostos* (o regresso a casa, em grego), com um globo terrestre em equilíbrio instável sobre a jangada de Ulisses,

Porque provavelmente, na melhor das hipóteses, continuaremos a lutar para permanecer à superfície enquanto ondas gigantescas se abatem sobre nós. O regresso a casa, a Terra como um lugar habitável para a espécie humana faminta, sem tecto e sem abrigo, é porventura a utopia que nos mantém – mas até quando – à tona de água (Gersão 2011: 239-240).

O ser humano, e o povo português em particular, será sempre Ulisses, pois possui nos seus genes o espírito da utopia, da viagem (Soares 2019: 119-137), para fora e para dentro de si mesmo, já que nenhuma vida será verdadeiramente vivida e completa sem o alcançar de tal desígnio, superando todos os obstáculos que se vão colocando no caminho árduo e tortuoso, os quais servirão, também, como forma de aprendizagem.

Como tal, e tendo em mente a viagem que é a vida, a literatura, e a obra aqui citada de forma particular, poderão contribuir para “o percurso iniciático do homem ao encontro de si mesmo” (Soares 2017: 9), pois, como o diz Saramago (1991: 27): “Se não saís de ti, não chegas a saber quem és”.

Referências bibliográficas

Barthes, Roland. 1988. “Semiotics and the Urban”. *Semiotic Challenge*. New York: Hill and Wang.

Brunel, Pierre. 1988. *Dictionnaire des Mythes Littéraires*. Mónaco: Éditions du Rocher.

Brunel, Pierre. 1992. *Mythocritique – Théorie et Parcours*. Paris: Presses Universitaires de France.

Cabral, Eunice. 2009. s.v. “Romance Psicológico”. *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*, coord. de Carlos Ceia. Disponível em <http://www.edtl.com.pt>: s/p.

Calvino, Ítalo. 1994. *Porquê Ler os Clássicos?* Lisboa: Teorema.

Gersão, Teolinda. 2011. *A Cidade de Ulisses*. Porto: Porto Editora.

Gersão, Teolinda 2011a: “Entrevista de Paula Moura Pinheiro”. *Câmara Clara*, (Programa da RTP2, 29 de maio de 2011). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=7Q0a0qYiKO4&t=6s>.

Gersão, Teolinda. S/d. (Vídeo). Programa Ler+ler melhor – Teolinda Gersão, *A Cidade de Ulisses*. Disponível em <http://ensina.rtp.pt/artigo/porque-teolinda-gersao-escreveu-a-cidade-de-ulisses/>.

Holm, Jean e Bowker, John. 1997. *Mito e História*. Mem Martins: Publicações Europa-América.

- Joyce, James. 2014. *Ulisses*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Pereira, Maria Helena da Rocha. 1987. *Estudos de História da Cultura Clássica*, Volume I, Cultura Grega. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Petit-Rasselle, Roxane. 2018. "Le mythe littéraire comme fait de mémoire". *AIC*, West Chester University of Pennsylvania: s/p.
- Real, Miguel. 2011. "Teolinda Gersão – Entre o Clássico e o Moderno". Disponível em <https://drive.google.com/file/d/0B6Yjdi1fotMmekZGOTThSakVKTEk/view>.
- Reis, Carlos e Lopes, Ana Cristina M. 1994. *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Almedina.
- Saramago, José. 1999. *O Conto da Ilha Desconhecida*. Lisboa. Editorial Caminho.
- Sellier, Philippe. 1984. "Qu'est-ce qu'un mythe littéraire?". *Littérature*, 55, *La Farcissure. Intertextualités au XVIIe Siècle*: 112-126.
- Soares, Maria Luísa de Castro. 2017. "O Conto da Ilha Desconhecida de José Saramago e a Simbologia da Viagem". *Humanitas* 70: 109-126.
- Soares, Maria Luísa de Castro. 2019. "O mar e a viagem: sua expressão na literatura portuguesa". In: *Humanitas* 74: 119-137.

INSURREIÇÃO E FEMINISMO EM *O CAVALO DE SOL* E *A CASA DA CABEÇA DE CAVALO* DE TEOLINDA GERSÃO

Naiana Siqueira Galvão (UFNT)
Isabel Maria Fernandes Alves (UTAD)

ABSTRACT

The patriarchy present in the novels *O Cavalo de Sol* and *A Casa da Cabeça de Cavalo*, by Teolinda Gersão, highlights the abyssal relationship between man and woman, culture and nature that delineate the discursive weavings of her characters. This paper intends to approach the ways of liberation from the oppressive social system instituted in the living environment of Vitória and Maria Badala, and the theoretical contribution is based on gender studies and contemporary feminist theories. The symbolic emblems that domesticate the female figure and imprison it in the crystallization of male control are expanding traces of this dominant way of establishing the justification of male supremacy. It is possible to evince that the female characters assume traits of rupture and insurrection against the sharp stigma instituted by the society of the time. Demystifying the servile situation and denuding certain conflicting gender relations become strategies for many women.

Keywords: Feminism; myth; rupture; horse; woman.

RESUMO

O patriarcado presente nos romances *O Cavalo de Sol* e *A Casa da Cabeça de Cavalo*, de Teolinda Gersão, evidencia a abissal relação existente entre o homem e a mulher, a cultura e a natureza que delinham as tessituras discursivas das personagens. Este trabalho pretende abordar as formas de libertação do sistema social opressor instituído no ambiente de convívio de Vitória e Maria Badala e o aporte teórico é baseado nos estudos de gênero e teorias feministas contemporâneas. Os emblemas simbólicos que domesticam a figura feminina e a aprisionam na cristalização do controle do homem são traços de expansão dessa dominante forma de estabelecer a justificativa da supremacia masculina. É possível evidenciar que as personagens femininas assumem traços de rutura e insurreição com o agudo estigma instituído pela sociedade da época. Desmistificar a situação servil e desnudar certas relações conflituosas de gênero, tornam-se estratégias de enfrentamento para muitas mulheres.

Palavras-chave: Feminismo; mito; rutura; cavalo; mulher.

Recebido em 10 de julho de 2023

Aceite em 18 de setembro de 2023

DOI: <https://doi.org/10.58155/revistadeletras.v1i7.453>

Introdução

“Mas o que somos ou não decidem eles, e já assim nos tiram a voz e nos roubam o corpo”. (*A Casa da Cabeça de Cavalo*)

Teolinda Gersão (1940 -) traz em seus dois romances, *O Cavalo de Sol* (1989) e *A Casa da Cabeça de Cavalo* (1995), uma realidade discursiva que trilha pelo caminho da razão deontológica atravessada pelas incursões de mudança e alteração centralizadoras da ordem tradicional ocidental no que respeita à emancipação feminina. Em a *História da Literatura Portuguesa* (1985), a ficção de Teolinda Gersão integra aquilo que António José Saraiva e Óscar Lopes designam por “desenvolvimento da ficção de autoria feminina” (Saraiva e Lopes 1985: 1139), de fundamental importância em um período pós-guerra em que as marcas do vazio e do silêncio integram os atributos para discussões que cerceiam um novo panorama: “um desajuste de apetências e realidades quase incoercível entre mulher e homem, nas relações domésticas e no enquadramento social moderno” (Saraiva e Lopes 1985: 1145). Além deste olhar feminista, a obra de Teolinda Gersão vive da ideia de que a literatura deve ser um modo de experienciar e de encontrar alternativas que nos direcionem para além da arte, pois a literatura carrega a “liberdade de exprimir o que nos interessa, e poder comunicá-la a outros, de uma forma mais forte do que a puramente racional, porque a arte nos toca a outros níveis, mais profundos” (Mello 2012: 236). Assim, a leitura dos textos de Teolinda Gersão apresenta-se como um resgate de experiências vividas e reificadas por mulheres em um sistema patriarcal.

De acordo com Maria de Fátima Marinho, *A Casa da Cabeça de Cavalo* configura um romance histórico pós-moderno ao tratar factos históricos sem apontar verdades, conduzido por um aspecto mítico presente nas memórias dos espíritos, mas que ampliam questões pertinentes para um debate acerca do imaginário e da ideologia que abrange a nação portuguesa. Por uma outra ótica, Annabela Rita (2006) explica que o signo do cavalo, presente em *O Cavalo de Sol*, demonstra a vida, a força e a luz para que a liberdade da protagonista seja atingida e contemplada pelo leitor ao identificar que a existência da dialética do eu e da alteridade do outro pode ser permeada pelo princípio da reciprocidade.

Nestes romances existe a possibilidade de, através dos estudos de género, realizar uma leitura que circunscreve algumas personagens femininas

no âmbito dos espaços que ocupam, ou que almejam escolher para neles permanecerem sem reprimendas. Neste sentido, compreende-se que a autora questione as estruturas hierarquizantes na sociedade patriarcal sustentadas por ideologias universalistas. A partir da intersecção do diálogo da moral e do racional associado ao ser masculino, a autora, através da insurreição das vozes femininas, de Maria Badala e Vitória, respetivamente, procura dismantelar as relações simbólicas estáticas do patriarcado. Teolinda Gersão dá corpo ao questionamento das relações de poder/género, expondo a “transgressão autorizada, pois sua irônica diferença se estabelece no próprio âmago da semelhança” (Hutcheon 1991: 95). O problema está em lidar com a unilateralidade que cultiva uma perspectiva masculina como a única forma de consciência significativa no mundo.

Assim, o objetivo deste estudo é demonstrar como Teolinda Gersão aflora essa revolução identitária das personagens mediante a sua escrita literária e direciona para a desconstrução da visão totalizante que permeia os constructos sociais. A autora representa maneiras de descentralização do poder, reduzindo os atributos supervalorizados por quem detém a força operante sobre o outro e propõe um saber histórico preciso em que se objetiva uma inversão das relações de forças. É percebido como o deslocamento no exercício do poder, apontado por Michel Foucault, está ligado à incumbência do dominado no dever de agir em favor de si e do outro e avocar a dialética da alteridade contrapondo, dessa natureza, a base central da instituição do patriarcado.

Para um novo mundo: liberdade e insurreição

*“Só podem saber como somos se se calarem e nos ouvirem, em vez de nos baterem, castigarem e matarem por sermos como somos”
(Maria Badala)*

Em *O Cavalo de Sol* e *A Casa da Cabeça de Cavalo*, e de modo geral, a mulher é associada à natureza, às formas essencialistas de ser e estar no espaço social, seja o doméstico ou o urbano. A mulher foi e ainda é relegada para certos lugares marginais, para determinismos limítrofes de circulação física e mental. Essa obrigação demarca a posição que ela – a figura feminina – deve ocupar, por onde circular e outros locais proibidos de permanecer. Mesmo quando inclinadas à reclusão espacial, o subterfúgio do pensamento libertário não deixa de integrar a força audaciosa da alma dessas personagens.

A palavra amplifica o micro lugar físico em decorrência da larga di-

menção psíquica envolta dos desejos de expansão local feminino. Nos textos de Teolinda Gersão, o espaçamento discursivo proferido pelas personagens masculinas cria formas representativas, simbologias estigmatizantes e controladoras, a fim de fragmentar o sujeito-mulher e o seu ambiente de convívio. A perspectiva feminista, por seu lado, refere que “devemos questionar [essas] relações de poder que condicionam e limitam as possibilidades dialógicas” (Butler 2003: 35), construídas pelo falocentrismo ao longo dos séculos.

Nos dois romances que nos ocupam está presente uma contratura que atua na dissolução do jogo binário sociocultural, que é representada por eu/outro, força/fraqueza, luz/escuridão, silêncio/ barulho, tristeza/alegria, rigidez/movimento, delineando o agir do ser masculino. Surge assim o paradigma do humano – homem: invariavelmente, pessoa branca, ocidental, heteronormativo e proprietário.

Determinar nos outros comportamentos moralizantes, camuflados por ideologias dominantes, torna-se uma cilada da réplica discursiva exploratória da opressão. Resignificar o lugar dos sujeitos reprimidos desestabiliza essas correntes controladoras androcêntricas e cria uma revolução, como aponta Foucault, na base de legitimação discursiva para a valorização da mulher tomando para si o empoderamento de sua escrita, voz e pensamento.

Gersão traz essas acaloradas temáticas sobre as relações de gênero e suas complexas epistemologias do pensamento feminista relutantes às agruras no *modus operandi* estratégicos de uma sociedade patriarcal em *O Cavalo de Sol* e *A Casa da Cabeça de Cavalo*. Nestes romances, a representação da mulher e o espaço que lhe é conferido é relativamente anunciado como a necessária manifestação de luta constante para sua existência, diante dos escombros, restos de uma antiga *Casa*. O lar em ambas as obras denuncia os tensos e opressores relacionamentos, sobressaltados pelas vozes masculinas e chacoalhados pelas risadas de Maria Badala somado ao salto da liberdade de explorar o insólito por Vitória.

Não por acaso há um símbolo comum: o cavalo. Percebe-se que esse ser representa o mito, um presságio de vida e morte, uma dúbia significação que instiga, através da linguagem metafórica, o imaginário do leitor. Durante as narrativas, o cavalo percorre os enredos, integra os espaços físicos, a quinta, quanto preenche e complementa a personagem Vitória. De modo distinto, a narrativa de *O Cavalo de Sol* abre caminhos para a renovação, a luz para aqueles que o procuram, e *A Casa da Cabeça de Cavalo* assume as memórias dos habitantes em estado *post mortem*, relacionando a sombra do cavalo negro com a insígnia da morte.

Para Gilbert Durand, o uso de imagem associada ao signo denota valor significativo para a permanência de determinadas crenças. Sabe-se que o “símbolo é, pois, uma representação que faz aparecer um sentido secreto, é a epifania de um mistério” (Durand 1993: 12). Neste caso, há um jogo envolvente de contar histórias, subvertendo a linearidade do pensamento cronológico e o afloramento da linguagem mítica, caracterizado pela reviravolta das opiniões das personagens.

Nota-se que os dois romances retratam uma sociedade burguesa portuguesa em meados do século XX. Como tal, a cultura de submissão dessa burguesia rural é acentuadamente compactuada pelo conjunto dominante de crenças e valores demandados pelos discursos andrógenos, esses mesmos que Maria Badala e Vitória insistem em subverter. As ações transgressoras dessas personagens geram mecanismos de enfrentamento que, de acordo com Massaud Moises (1982), constituem parte da narrativa criada por forças imaginativas, refletindo um modo não lógico, mas, ainda assim, claro, de enfrentar o mundo.

A fim de usufruir dessa força para ‘ordenar’ a evolução corpórea e psíquica da protagonista Vitória, *O Cavalo de Sol* divide-se em quatro capítulos, a saber: Passos, Trote, Galope e Salto. A menina órfã que chega à residência batizada como *A Casa da Cabeça de Cavalo*, situada numa quinta distante da cidade do movimento e de luz, em Lisboa, sente a necessidade de enfrentar as alfinetadas proferidas por Jerónimo, seu primo e herdeiro da propriedade. A relação de domínio que ele exerce sobre a sua prima revela o seu lado opressor, pois estabelece regras e tarefas que ela, silenciosamente, é obrigada a cumprir. Demarcando o espaço na quinta e os limites de contacto com os habitantes do lar, Jerónimo possui a *Casa* e sua ‘boneca humana’ Vitória, ambas controladas: “Não precisavam dela, eles, os da *Casa* da Cabeça de Cavalo [...] Ficasse a saber, prima Vitória, ficasse a saber desde já tudo isso, e não pensasse em reinar sobre ele, Jerónimo, cujo território agora invadia com as suas malas de couro” (Geração 1989: 28-29).

Jerónimo automeia-se senhor de Vitória, proprietário do seu corpo e mente. Ele é o limite, a única zona permitida de acesso, mas sem ser explorado e nem dominado pela sensibilidade e emoção, jamais passivo de benevolência. É assim mesmo que a razão e a inteligibilidade masculina direcionam as condutas das mulheres daquele lugar. O totalitarismo governa os desejos ocultos de Jerónimo que estabelece ordens, cria bloqueios e direciona-a para a clausura: “[...] Jogos de poder em que ele lhe dava tarefa após tarefa, cada vez mais difíceis: subir a escada no escuro. Cobrir de cinza

o chão da cozinha, à noite, quando todos dormissem. Atravessar a casa com uma venda nos olhos” (Gersão 1989: 39).

Os dias passam na *Casa* e os ditames continuam a imperar, contudo, a protagonista está mais inteirada de seu espaço e não se conforma em desperdiçar as manhãs ensolaradas para ficar a ler na varanda. Mesmo após receber dele um anel de noivado inusitado, ela admira-o. Uma vez que, no lugar de uma possível pedra preciosa, encontra um inseto petrificado pelo cristal e como não deseja para si ficar numa redoma como aquele pobre inseto, larga o livro e pega as rédeas de Castanho.

Numa primeira leitura, o anel aponta para a simbologia do amor e da união. No romance, a sua simbologia vai além desse aspecto, posto que o leitor visualiza duas situações que, para a mulher, exprimem a formalização de uma sentença perpétua. Por um lado, o matrimónio e, analogamente, a petrificação do inseto na redoma cristalizada, indica a submissão da personagem aos desígnios do constructo histórico da obediência e sujeição, ou seja, a um estado de servidão. Esse esquema divulga o entretenimento de poder que Jerónimo tanto constrói para criar a realidade de Vitória, apresentando-se como uma agressiva forma de manipulação: “Como uma boneca, disse Jerónimo, sentira de repente que podia puxar-lhe os cabelos, bater-lhe contra o chão e avançar-lhe a roupa, ela era a boneca que ele sempre desejava ter, e sempre lhe tinham recusado, porque não eram brincadeiras de rapaz” (Gersão 1989: 39).

Este passo de *O Cavalo de Sol* lembra as palavras de Bell Hooks (2020), feminista afro-americana, que nos diz como é relevante conhecer o lado opressor, a relação de poder sobre o outro e os discursos romantizados, a fim de naturalizar a domesticação dos corpos femininos. Também Jane Flax reflete sobre: “[...] the family is the source of women’s oppression because under patriarchal domination it is the agency in and through which women are engendered – replicating men who dominate, women who submit” (Flax 1991: 145).

A sociedade rural retratada por Gersão é tomada por princípios restritos aos propósitos do patriarca, senhorio do leito familiar/social. A autora trata dessas questões, ampliando o prisma que reverbera esse sistema antigo para o leitor. Isso incorpora a construção de identidade e de subjetividade masculina, lapidando os processos de oclusão e estigmatização da mulher. Para Pierre Bourdieu, essas determinações universalizantes tensionam os sistemas de poder em detrimento da diferença biológica: “These universally applicable schemes of thought record as differences of nature, inscribed in objectivity,

variations, and distinctive features (of physique, for example) which they help to make exist at the same time as they naturalize” (Bourdieu 2000: 8).

Quanto a Vitória, esta entende que se trata de um completo estado de dependência e possessão, pois Jerónimo sente a obrigação de resistir a qualquer ameaça ou possível contaminação das ideias do outro, esse outro carregado de emoção, empatia e solidariedade, mas que é visto como irracional, naturalmente simples, efêmero e suscetível à depreciação e descarte. Por conseguinte, Jerónimo busca incessantemente a subordinação e o domínio total do outro, a sua cobiça verte-se pelas relações de domínio que exerce sobre seu cão, o único ser que de facto lhe obedece e morre por ele: “O cão era a sombra do homem, não tinha outra função do que servi-lo fielmente até a morte, lamberia sempre a mão que o castigava, o seu mundo era o seu dono” (Gersão 1989: 82).

O mundo de Jerónimo somente estará completo quando estiver em pleno controle de Vitória e do seu cavalo Castanho. A realidade que ele elabora é priorizada pelas reprimendas e anulações do outro. É por isso que Jerónimo entrega a Vitória livros apropriados para donzelas, muitos deles dotados de passagens bíblicas, que caracterizam a visão de quem modela, como esclarece Gerda Lerner: “men mediate between humans and God. Women reach God through the mediation of men” (Lerner 1993: 4). Em *O Cavalo de Sol*, lê-se:

Que de resto interpretava mal, de uma forma diferente da dele, sem querer ouvi-lo explicar-lhe a maneira certa de entendê-los. Mas o mais grave de tudo era a sua falta de interesse. [...] bocejando, como se ter lido alguns fosse igual a ter lido todos os que havia a saber, e nenhum livro pudesse acrescentar mais nada (Gersão 1989: 117).

Recusando as investidas das leituras enfadonhas, Vitória resiste às doutrinas e contraria o plano criado por seu primo com base no sistema patriarcal. Relativamente às análises que faz das obras, – interpretava-as mal, de forma diferente –, e das conversas com seu primo, a distância passa a ser o melhor elo de cisão para o campo da subversão: “Olhava-o, com aflição, como se ele fosse um inseto que os livros e as estantes sepultassem. E o violino, disse ela, era um instrumento de tortura. Com que ele se flagelava” (Gersão 1989: 117).

Numa entrevista cedida à revista *Navegações* (2012), Gersão não só ajuda a perceber Vitória, como tece esclarecimentos acerca do modo como a sociedade tem modificado a sua forma de atuação e posicionamento político

em decorrência dos esforços das mulheres. Conclui, afirmando: “[...] é verdade que a grande ‘revolução’ da mentalidade e da sociedade foi levada a cabo sobretudo pelas mulheres. Elas provaram caminhando que se podia caminhar, e rebentaram com todas as ideias feitas, simplesmente ousando viver e vivendo” (Mello 2012: 04).

Não é de forma tácita que a insurreição de Vitória traça o vigor da liberdade, é desconstruindo as vontades de Jerónimo que a protagonista assume as rédeas do trote para galopar suas atitudes, “[...] caminhar era um combate, senti, sem fôlego, subindo. O combate da noite contra o dia. Parar o sol. Os cavalos de sol. Segurar-lhes as rédeas, com mão firme. Saindo-lhes de repente ao caminho” (Gersão 1989: 211). Ela e o cavalo misturam-se, os seus suores formam uma alquimia, algo novo surge, um exemplar do manifesto de liberdade. É durante o dia que a luz opera e aquece os seus desejos, o *carpe diem* e o gozo da satisfação de sentirem-se livres: “era um cavalo solto, cheio de música, ébrio de música, avançando na música como se dançasse” (Gersão 1989: 211).

Vitória une a fantasia e a imaginação para garantir a sua ‘existência’ na *Casa*; para ela: “a noite era misteriosa e perturbadora como o Verão. Sem limite. Florescendo. Fosforescente. Mesmo de olhos fechados luminosa. A noite era uma cidade iluminada” (Gersão 1989: 120). A autonomia de Vitória é posta em prática. Com efeito, a revolução que Foucault nos apresenta dos sujeitos subordinados é deflagrada pela repulsa das ideologias da submissão e, portanto, a rutura com os estigmas historicamente implantados no discurso social é detectada, cria fissuras na ordem universal das relações dicotômicas.

O momento de criar raízes e estabelecer o firmamento da mulher no centro perpassa pelas questões da alma feminina e elas precisam de ser cultivadas, tal como declara a escritora e feminista Clarissa P. Estés: “a mulher [...] não pode ser tratada tentando-se esculpi-la de uma forma mais adequada a uma cultura inconsciente, nem é possível dobrá-la até que tenha um formato intelectual mais aceitável” (Estés 2018: 18). Assim, não é possível manter aprisionada a vontade de romper com o fastidioso e agressivo ambiente da *Casa*.

Como já se percebeu, Vitória foi, por anos, mantida refém de Jerónimo e da cultura de dominação, apenas porque era mulher e não lhe careceria prestígio de ter emoção: “Foi quando os dias começaram a passar, sem trazerem nada dentro, as coisas retomaram o seu ritmo e ela acompanhou-as como pôde, caminhando e tropeçando por entre elas” (Gersão 1989: 69). Para seu primo, bastava que houvesse a entrega de si mesma, assim, se

adequando ao perfil de ser a perfeita, dependente, obediente e grata futura esposa do seu protetor senhor.

O anseio por trilhar novos horizontes e descobrir se no fundo do riacho haveria uma cidade iluminada, colorida e cheia de som, conduz Vitória a desafiar a ordem estruturante e sedimentar do papel imposto à mulher, levando-a a mergulhar nua na água do regato, deixando o seu corpo a captar a energia do sol. Jerónimo não suporta imaginá-la a nadar daquela forma, pois ele não compreende como um ser pode evolver-se tanto com a natureza, algo que a ele lhe era indiferente: “o mar, a praia, o sol, o vento, a areia, avançavam contra ele e agrediam-no, a areia e o vento fustigavam-no, o sol fazia-lhe arder a pele sensível, a que nenhum bálsamo parecia fornecer lenitivo bastante” (Gersão 1989: 76).

Como tal, estas duas personagens vivem em mundos diferentes e as formas de vivenciarem as relações com a natureza e as pessoas são contraditórias. A base do recontar as histórias dos antigos moradores alimentava o facto de que lhes agradava reinterpretar tais memórias, o que é compreendido como um contrassenso de reais vivências, pois é plano da imaginação que conduz esse narrar diversificado por Ercília e Januário, o escrivão. Por isso, Vitória quer saltar para além da *Casa* e fazer jus ao seu nome – Vitória –, uma forma de continuar o movimento de descobertas, que lhe proporcionará vivacidade e “aquela vibração que vinha de estar em unísono com as coisas, a sensação exaltante de força, vida, saúde, frescura” (Gersão 1989: 77).

Perante um sistema tradicional que não recolhesse a vitória feminina, o suicídio foi a chave encontrada para que em sua mente sempre houvesse a certeza de que ninguém poderia intervir nos seus planos reais. Deste modo, o desfecho em *O Cavalo de Sol* é marcado pelo brilho e pela luz, “mas não era o vento que a levava, pensou, com a cabeça encostada à janela – era ela que partia, finalmente. Como se saltasse uma barreira” (Gersão 1989: 212).

Livre para construir uma história de luz, Vitória materializa o sonho que tinha durante as suas tristezas: “de noite, o cavalo saía da estátua e fugia. Para os lados do mar” (Gersão 1989: 104). Enfim, os apelos violentos de Jerónimo não foram capazes de conter a insubmissão de Vitória e ela não está sozinha na resistência ao sistema taxativo das represálias. Por seu turno, em *A Casa da Cabeça de Cavalo*, esta residência fica habitada durante muitos anos e, por fim, o local acaba por ficar “abandonado” e apenas um fio de lembrança passa a conduzir o lar e os visitantes que ainda permaneciam na hora do chá da tarde: “a *Casa* tinha cabeça de cavalo. Ou se quisermos

mais prosaicamente: tinha uma cabeça de cavalo na parede” e “[...] um resto de memória que se ia gastando, como uma vela de cera” (Gersão 1996: 13; 247).

Como referem Jean Chevalier e Alain Gheerbrant na obra *Dicionário de Símbolos*, o cavalo parece estar fixo na memória de quase todos os povos sob a crença que o associa às “[...] trevas do mundo estoniano, quer ele surja, galopando como o sangue nas veias, das entranhas da terra ou dos abismos do mar. Filho da noite e do mistério, este cavalo arquétipo é ao mesmo tempo portador da morte e da vida, ligado ao fogo destruidor” (Chevalier; Gheerbrant 1982: 170). O cavalo-aparição é o fio condutor dos moradores da *Casa*. Ele conduz o ritmo da narração, entre os galopes que aos ‘sons’ das vozes dos mortos se misturam, aglutinando-se para recriar as histórias que atingem os limites do desconhecido entre a luz real e a sombra enigmática, dando conta da existência de um vácuo curioso e abissal.

Refira-se que o cavalo que habita a *Casa* também reside nas memórias das personagens. Esse assume uma dualidade que existe, para ambas as obras, de maneira díspar, embora semelhante em seu movimento de acelerar as histórias que entrelaçam os feitos, os ditos e não ditos dos habitantes do lar. Em *A Casa da Cabeça de Cavalo*, o equídeo galopa pelo subconsciente dos fantasmas, resgatando as suas memórias, e, num paradoxo de ambiente fúnebre, traz vida ao que não mais existia e som ao lugar inaudível. O cavalo recolhe as experiências vividas por muitos anos atrás: “passavam diante da sua cabeça sem olhar e cumpriam o dia a dia esquecendo-a. Recalcando-os no fundo da imaginação e da memória” (Gersão 1996: 16).

O mitema que sinaliza o cavalo é essa intangível forma da aparição que carrega dualidades funcionais. O regime noturno é responsável por absorver as estruturas esquizomorfias do diurno e transpô-las em estruturas místicas pelo princípio da similitude e analogia. Logo, o cavalo que durante o dia assume a forma enérgica de ser um “sujeito” dispensado de obrigações, porque apenas queria sentir “com prazer no corpo o ar rescendente e leve da primavera que voltava”, à noite, pelo princípio da analogia, retorna ao que havia sido imaginado. Esta personagem reveste-se de assombrosas características: “[...] no domínio inquietante das aparições: um momento antes, em determinado lugar, ainda nada está, mas de repente, nesse mesmo lugar, “outra coisa” acontece. No momento da aparição o mundo rasga-se e acaba” (Gersão 1996: 16).

O mitema *aparição* é adjetivado como *inquietante*, porque numa determinada fração temporal, em especial a notívaga, desestabiliza a consciên-

cia das personagens, ainda mais por este ser cruzar o portal que incide entre os dois mundos: “outro mundo que se sobrepõe ao primeiro”. Neste caso, o mito cavalo já não possui suas origens primordiais quando adentra no plano do regime noturno e a sua mística é incorporada nas personagens e na *Casa* pela qualidade de ser amorfa. Assim, esse mito demonstra a função de revelar qualquer aparição e a autora enfatiza tal aspeto tensionando – outra coisa – acontece. Essa lição de mostrar-se aos outros em que o cavalo quer de fato ser notado, destacar-se para o mundo no que é hábil em realizar.

Neste sentido, o enigma repousa sobre a *Casa* situada “no extremo da Vila, na Travessa do Assombro” (Gersão 1996: 20). O cavalo é o enigma a ser desfragmentado por meio dos mitemas aparições/ revelações que cada personagem descreve em seus póstumos sonhos: “desaparecerão também outras coisas e algumas pessoas, em circunstâncias algo misteriosas, mas essa é outra parte da história. Que, como se verá, será feita de sucessivas aparições e desaparecimentos, até à desaparecimento da própria *Casa*” (Gersão 1996: 20).

Assim que surge o capítulo, “O Riso de Maria Badala”, a principal característica da personagem Maria Badala é que as suas risadas enchem a *Casa*. Essas risadas soam surpreendentes e funcionam como uma maneira de subverter o empoeirado e antigo sistema de reclusão do lugar. O leitor percebe que há algo incomum nessa personagem, “conforme a conveniência, Badala achava, perdia ou trocava as chaves, disse Benta. Porque ela lutava contra a *Casa*” (Gersão 1996: 179).

Badala, sendo a criada da família de Duarte Augusto, sabia como as frustrações da vida mitigavam os sonhos e desejos das mulheres de serem protagonistas de suas escolhas: “As mulheres não cabiam nas casas, dizia Badala embalando Tina. Nem elas nem as coisas lhes iam na cabeça e que ninguém sabia quais eram porque ninguém estava disposto a ouvi-las” (Gersão 1996: 209). A relutância contra a clausura e a fervorosa redenção messiânica nas manhãs de domingo acabavam dando a Badala a força necessária para expurgar as ordens através do seu riso que rompe o silêncio trancado dentro dos quartos da *Casa*.

A realidade de um lugar considerado respeitador, de família, e, portanto, regido por princípios conservadores cristãos passava a ser o alvo da desconstrução ou desordem da não – civilizada mulher que com “o seu riso abanava a *Casa*, que tremia até aos alicerces: telhas, vigas, traves, vidros, janelas estremeciam, as portas oscilavam nos gonzos, a louça tilintava nos armários” (Gersão 1996: 179).

O movimento do ar penetrava pelos cômodos da *Casa* e arejava

a mente das meninas, Virita e Carlota, mas durava muito pouco, pois as portas e as janelas deveriam fechar-se rapidamente. O desafio não era abri-las, mas mantê-las abertas, deixar a luz invadir e clarear a visão turva daquelas moradoras. Sabe-se que as correntes androcêntricas abraçavam as ideias contrárias aos desígnios do senhor Duarte Augusto, o patriarca, que ostentava o rigor de uma boa educação e etiqueta para suas filhas: “Elas eram feitas de louça, sentadas nos banquinhos. Tinham vergonha de rir, aquelas sonsas, engoliam em seco e lá ficavam [...] Eram só asseio, regras feitas, compostura, porque assim as queria seu pai e assim as forçava a lei do mundo” (Gersão 1996: 180-181).

O discurso falocêntrico baseia-se em um constante anseio de impor sobre o outro, em particular sobre a mulher: “chamá-las à razão ou castigá-las” (Gersão 1996: 209), termos usados por Duarte Augusto para se referir em como é tocar de verdade nas mulheres. Esses atos são dilaceradores da essência do sujeito feminino, de suas vontades e da tão almejada liberdade. Parece que a dicotomia homem/mulher permuta no limiar de uma barreira que se estende para um abismo e, nesse caso, não é possível ver o seu final ou até por onde é provável percorrê-lo sem que seja engolido ou dragado pela ideologia universalizante. Maria Badala compreendia esse aterrorizante meio de mergulhar no abismo, o da depressão feminina, por isso ria, e buscava ensinar às meninas algo gratuito de se fazer: “Por isso ela ensinava o riso às meninas. Desde muito pequenas, insistia: Põe a mão na anca. Deita para a frente a cabeça. Enche o peito de ar, a garganta, a boca, a barriga. Enche, enche. Agora solta, larga de uma vez” (Gersão 1996: 180).

Sorrir para abrandar o fardo de estar inserido em um ambiente repleto de restrições e regras de uma cultura histórica machista que não manifesta oportunidade para relações heterogêneas em que a feminilidade possa contornar o outro lado da tradição. Maria Badala é, pois, a representação da diferença audível do alarde feminino, a sua singularidade permite pensar, falar e agir em prol de si mesma e das outras. Ela é contrária às ideologias patriarcais romantizadas pelo discurso da compostura religiosa e idônea remetida às mulheres que as fazem serem rendidas de corpo e mente: “[r]iam com ela. Com as histórias que ela contava. Mas depois cresciam e mudavam. Tanto era o peso da *Casa* e da lei do mundo. Esqueciam tudo, sentavam-se nos seus lugares na sala, e nunca mais se riam. E assim endoideciam” (Gersão 1996: 182).

De acordo com Clarissa Pinkola Estés, a mulher quando está com a mulher selvagem – e o termo selvagem neste contexto não é usado no

sentido pejorativo de algo fora de controle, mas no sentido genuíno de “viver uma vida natural, uma vida em que a criatura tenha uma integridade inata e limites saudáveis [...]” – faz com que “as mulheres se lembrem de quem são e do que representam” (Estés 2018: 21). Esta perspectiva de Estés faz-nos repensar no modo como as mulheres de *Casa* foram silenciadas de forma física e psicológica. O estado de confinamento perturba o crescimento emocional e crítico. Ele tolhe diariamente o anseio pelo renovo e o desenvolvimento subjetivo da identidade da mulher, ajudando a compreender a ideia proposta por Carla Akotirene: “o androcentrismo da ciência moderna imputou às fêmeas o lugar social das mulheres, descritas como machos castrados, estereotipadas de fracas, mães compulsivas” (Akotirene 2020: 37).

Maria Badala não se cansa de badalar a sua voz e de um sobressalto em conversas com Virita revela que seu pai tinha nascido de um cagalhão de porco “e o resto da história, chegou às orelhas estarecidas de Duarte Augusto, disse Januário. E deram lugar ao despedimento imediato de Badala” (Gersão 1996: 1984). Desse modo, a criada da *Casa* partiu para longe e somente anos após a morte de Duarte Augusto seu retorno é aprovado para a missão de cuidar dos filhos da Maria do Lado. Maria Badala continua a entoar seus ensinamentos e a criticar a conduta machista e a visão turva romantizada das mulheres de *Casa*. O leitor permanece atento no sentido de que os ensinamentos e os risos da personagem são formas irreverentes de alcançar a liberdade e enfrentar as perplexas situações da vida. É através desse som que os habitantes, de certa forma, despertam para a narração de suas histórias: “[...] Podia contar cada um por sua vez, como num jogo. A morte, ou pelo menos, a última recordação. Era uma conversa sedutora e leve, que amenizava a hora de tomar o chá” (Gersão 1996: 37).

Perante a desolação, é preciso se recompor. Talvez seja por isso que Teolinda Gersão nos apresenta o cavalo como guia e mentor das revelações nestes dois romances, esse ser que é capaz de fazer (re)surgir um ideal para observarmos como as personagens: Maria Badala e Vitória enfrentam o ardiloso sistema patriarcal, cada uma à sua maneira, com sorrisos largos que fazem todos se sacolejarem ou com o barulho do trote no chão duro e ríspido que a vida nos oferece uma e outra vez. Aprendemos a reconhecer em ambas as figuras femininas a existência de um realinhamento do ser em busca de sua autoafirmação, um valor tão essencial para sua real existência.

Considerações Finais

Teolinda Gersão costura inusitadas tramas de memórias envolvendo os desejos, as expectativas e as delegações das suas personagens. Basicamente, a análise deste trabalho debruçou-se sobre a maneira como Vitória e Maria Badala alcançaram as formas de se libertarem das correntes androcêntricas – dos sistemas patriarcais que as enquadraram como diferentes, estranhas, e como objetos –, com os seus autônomos posicionamentos discursivos que coadunaram em suas práticas diárias, seja pelos sorrisos ou os mergulhos no riacho.

Assim, em ambos os romances, o cavalo está presente quer na *Casa*, quer nos enlances com as personagens. Em *O Cavalo de Sol*, Vitória adquire maturidade, criatividade, leveza. Com seu espírito de combatente amazona atinge o seu ápice, liberta-se daqueles que fazem sentir-se inútil, desqualificada e estranha. Mediante a metáfora do cavalo Castanho usado como o meio para atingir a luz, ele torna-se o guia da heroína e proporciona-lhe, através do salto, a dignidade de sentir a liberdade e desprender-se das algemas de seu primo: “porque ela lançava luz e forçava a enfrentar o que ele [Jerónimo] não aceitava nunca ver” (Gersão 1989: 212).

Em *A Casa da Cabeça de Cavalo*, o equídeo, esse ser enigmático, assume a condução da existência de um lugar abandonado por anos, uma casa que é habitada por espíritos relutantes à morte definitiva buscando uma maneira de manter suas memórias acesas. Neste sentido, um paradoxo envolve as duas obras no jogo de metáforas que o cavalo adquire como o arquétipo do presságio da morte e da vida, a escuridão e a luz, um lado abissal e o sólido caminho, tudo a ser percorrido em conjunto, uma espécie de simbiose envolvendo o cavalo, a *Casa* e os seus habitantes. É por essa razão que fica um resto de memória que se vai gastando, “como uma vela de cera, e quando acabasse também eles terminariam e não haveria mais nada. [...] então apagaram-se as luzes, um relincho atroou os ares, algo passou por eles, vertiginosamente, tocou-lhes no rosto e como uma labareda, e a Casa desapareceu” (Gersão 1996: 247).

Para Durand, os esquemas do mito são prenes de conteúdos culturais que qualificam a sua criação. Desde então, compreendemos que o inconsciente coletivo operante nas conversas da *Casa* instaura réplicas do rijo passado cultural fortemente acentuado em padrões machistas e que são revisitados no imaginário das sucessivas gerações e ressignificados pelas atuações de subversão e insurreição de Vitória e Maria Badala.

Teolinda Gersão desconstrói, em seus textos, os espaços masculinos por intermédio da subversão feminina das suas personagens e através de comportamentos solidários expressivos da alteridade rompendo com os ditames cultural, social e histórico. É uma rutura criada pela própria escrita de Gersão que aproxima a necessidade de explorar para além do permitido, ascender a outros planos, viajar pelo não convencional, questionar o real, projetar ideias, expandir desejos e aproximar tudo que é negado e, reprimido para a mulher, uma vez que, como refere Lerner: “mulheres criativas, escritoras e artistas, lutaram de maneira semelhante contra uma realidade distorcida” (Lerner 2019: 276). Por outro lado, ao problematizar as relações de poder nos espaços da família e em outras esferas culturais, Teolinda Gersão contribui para o desenvolvimento de ambientes e sujeitos mais humanizados, no sentido de se respeitarem uns aos outros sem eleger determinismos e categorizações estigmatizantes.

Referências bibliográficas

- Akotirene, Carla. 2020. *Interseccionalidade*. São Paulo: Editora Jandaíra.
- Bourdieu, Pierre. 2000. *Masculine Domination*. California: Stanford University Press.
- Butler, Judith P. 2003. *Problema de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Chevalier, Jean; Gheerbrandt, Alain. 1982. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. de Cristina Rodriguez e Artur Guerra. Lisboa: Editorial Teorema, Lda.
- Durand, Gilbert. 1993. *A imaginação simbólica*. Trad. de Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Revista Gabinete Técnico de Edições 70, Lda.
- Estés, Clarissa P. 2018. *Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem*. Trad. de Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco.
- Flax, Jane. 1991. *Thinking Fragments: Psychoanalysis Feminism and Postmodernism in the Contemporary West*. Berkeley: University of California Press.
- Foucault, Michel. 2011. *A hermenêutica do sujeito*. São Paulo: Martins Fontes.
- Gersão, Teolinda. 1989. *O Cavalo de Sol*. Lisboa: Dom Quixote.
- Gersão, Teolinda. 1996. *A Casa da Cabeça de Cavalo*. Lisboa: Dom Quixote.
- Gersão, Teolinda. 2012. Entrevista por Ludmila G. R. de Mello. *Navegações*, 01 de dezembro.
- Goffman, Erving. 2004. *Estigmas – notas sobre a manipulação da identidade*. Trad. de Mathias Lambert. Rio de Janeiro: Editora LTC.
- Hooks, Bell. 2020. *O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras*. Rio de Janeiro: Rosas dos Tempos.

Hutcheon, Linda. 1991. *Poética do pós-modernismo*. Trad. de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar.

Lerner, Gerda. 1993. *The Creation of feminist consciousness*. New York: Oxford University Press.

Marinho, Maria de Fátima. 1999. “Teolinda Gersão, A Casa da Cabeça de Cavalo”. In *O romance histórico em Portugal*, editado por Sansoni Milão. Lisboa: Campo das Letras: 291-293.

Moises, Massaud. 1982. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Editora Cultrix.

Nora, Pierre. 1984. “La fin de l’histoire – memories”. In: *Les Lieux de Mémoire*, dans P. Nora. Paris: Gallimard: 25-43.

Rita, Annabela. 2006. *Teolinda Gersão: Retratos Provisórios*. Lisboa: Roma Editora.

Saraiva, António José e Óscar Lopes. 1985. *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Editora.

Sartre, Jean P. 2015. *Que é literatura?* Trad. de Carlos Felipe Moisés. Petrópolis.

Walby, Sylvia. 1990. *Theorizing Patriarchy*. Oxford: Basil Blackwell.

NATUREZA, TECNOLOGIA E TRANSCENDÊNCIA EM *HISTÓRIAS DE VER E ANDAR* DE TEOLINDA GERSÃO

Gabriel Augusto Coelho Magalhães (UBI)

ABSTRACT

In *Histórias de Ver e Andar*, by Teolinda Gersão, we find several metaphors that condense the meaning of the various stories that make up this collection. Such metaphorical creations come mainly from three universes: that of the natural world, that of transcendence and that of technologies, especially those of communication and information. While Nature and the transcendental dimension are reduced, minimized in the narratives, the presence of technology assumes an unexpected importance. This weight of the technological presence, which reflects the reality of the year in which this literary work appeared (2002), also signals, in an almost prophetic way, a current situation.

Keywords: *Histórias de Ver e Andar*; Metaphor; Nature; Transcendence; Technology

RESUMO

Em *Histórias de Ver e Andar*, de Teolinda Gersão, encontramos várias metáforas que condensam o sentido dos vários contos que configuram essa coletânea. Tais criações metafóricas provêm sobretudo de três universos: o do mundo natural, o da transcendência e o das tecnologias, sobretudo as da comunicação e informação. Enquanto a Natureza e a dimensão transcendental se veem reduzidas, minimizadas nas narrativas, a presença tecnológica assume um relevo inesperado. Este peso da presença tecnológica, que reflete a realidade do ano em que esta obra literária apareceu (2002), também sinaliza, de forma quase profética, uma situação própria da nossa atualidade.

Palavras-chave: *Histórias de Ver e Andar*; Metáfora; Natureza; Transcendência; Tecnologia

Recebido em 13 de julho de 2023

Aceite em 21 de julho de 2023

DOI: <https://doi.org/10.58155/revistadeletras.v1i7.454>

Esta comunicação é ela mesma e a sua circunstância. Ou, por outras palavras, as condições que rodearam a sua apresentação, no colóquio que a UBI dedicou a Teolinda Gersão em 25 de maio de 2021, fazem parte também da sua substância, relacionando-se com o próprio núcleo da reflexão que aqui se desenvolve. Nesse mês e nesse ano, ainda muito marcados pela pandemia de Covid19, as sessões do colóquio mencionado realizaram-se online, com os participantes metidos no escafandro do seu próprio computador. As tecnologias envolviam-nos a todos. Podemos mesmo dizer que embrulhavam as nossas vidas.

Não seria fácil dizer se estivemos presentes ou ausentes nesse colóquio. Ele aconteceu na sua própria flutuação visual, como um fantasma de si mesmo, uma assombração tecnológica. Seja-me perdoado este começo paradoxal, mas, naquela altura, há mais de um ano que vivíamos boa parte dos nossos dias nesse aquário de consultório de dentista que são as plataformas informáticas. Todos éramos, mais ou menos, peixinhos que lá dentro nadávamos. Entre a areia do fundo, as pedras decorativas e algumas ficções de coral, olhávamos uns para os outros e depois dávamos mais uma voltinha dentro desse recipiente feito de bites e de enigmáticas programações. Tal era necessário, certamente, impunha-se por motivos sanitários, bem o sabemos. Contudo, que tristeza a ausência presente a que estávamos condenados.

Se começo assim, é porque na obra de Teolinda Gersão que vou analisar, a coletânea de contos *Histórias de Ver e Andar*, de 2002, as tecnologias da comunicação e da informação têm grande importância. Os 14 contos que configuram o livro, de facto, desenham um mapa do Portugal contemporâneo que, no ano em que estas narrativas viram a luz, era uma cartografia do presente, mas também uma história do futuro. Já lá estávamos todos os que aqui nos encontramos agora, adivinhados então pela escrita da autora.

Entretanto, deve constatar-se que as comunicações apresentadas no colóquio referido são tanto uma homenagem à contista como à autora de romances. Porque, de facto, algumas das estórias breves de Teolinda Gersão funcionam como um dardo que se nos espeta no coração. Foi o que me aconteceu com *Histórias de Ver e Andar*: no ano em que este livro saiu, o *Jornal de Letras, Artes e Ideias* ofereceu ao seu público, entre vários contos para entreter o verão, “O Leitor” (Gersão 2002), a narrativa que encerra a coletânea. Li-o e fiquei nele para sempre, numa das carruagens do comboio metropolitano que tanta importância tem nesta estória. Continuo a lê-lo hoje: ainda não acabou a minha viagem pelas suas palavras.

Destacar a importância da contista, não significa reduzir, de modo algum, a dimensão de romances extraordinários como *A Árvore das Palavras* (1997) ou *A Casa da Cabeça de Cavallo* (1995), dois grandes livros a fechar o nosso século XX. Estudar a contista – sendo que, na cultura portuguesa, este subgênero do conto costuma ser menos valorizado – não pretende, de nenhum modo, “desomenagear” a autora homenageada. Como diz Miguel Real, encontramos-nos perante “uma das maiores escritoras portuguesas da passagem do século XX para o XXI” (Real 2012: 137); na mesma linha, José Carlos Seabra Pereira considera a nossa autora como uma “grande figura da ficção narrativa contemporânea” (Pereira 2019: 641). Acontece, porém, com Teolinda Gersão o que também se passa com Lobo Antunes: admiramos os romances, mas guardamos muitos dos seus contos – crônicas no caso do autor de *Memória de Elefante* – nos lugares mais vivos da nossa memória.

Mencionei, há pouco, referindo-me aos contos de Teolinda Gersão, um dardo que se espeta no nosso coração de leitores. Mas há um outro dardo, uma flecha de sentido que voa nas estórias de Teolinda Gersão: aquela que acerta na metáfora que diz a essência das suas narrativas curtas, tornando-se a chave do seu significado – e uma plataforma para as nossas interpretações. São, os seus contos, textos à procura de um rosto metafórico, que revela a verdadeira face, tantas vezes esfíngica, daquilo que foi dito. Essas metáforas constituem, no fundo, uma intensa cintilação, que tudo ilumina.

No caso de *Histórias de Ver e Andar*, essas metáforas reveladoras, ao mesmo tempo, do sentido e do mistério das estórias, provêm em boa parte de três áreas: o mundo natural, a transcendência e as tecnologias, sobretudo as da informação e comunicação. Se construirmos o dicionário dessas fantasias metafóricas, teremos um léxico da realidade portuguesa de inícios deste século XXI, que nos desenha perfeitamente também a nós, hoje, nas nossas imperfeições.

Começemos, pois, pelas metáforas referentes ao mundo natural. A Natureza, em *Histórias de Ver e Andar*, tem o tamanho de um lenço. De facto, esta imagem surge-nos em “A velha” (Gersão 2015: 51-58) quando se nos diz desta personagem o seguinte: “Estava tão bem na sua casa, no seu quintal do tamanho de um lenço [...]” (Gersão 2015: 55). Entretanto, no conto “As laranjas” (Gersão 2015: 47-49), este lenço natural transforma-se num cabaz cheio, precisamente, de laranjas – sinal de uma paixão intensa, de que uma figura masculina não foi capaz no seu passado, refugiando-se na casota de um casamento convencional. Um cabaz: de novo algo reduzido. O mundo natural exprime-se, assim, por radicais sinédoques, extremamente redutoras.

A Natureza toda metida num lenço, num cabaz. O mundo natural surge-nos, pois, diminuído, metamorfoseado no resíduo de si mesmo.

Por vezes, este lenço, este cabaz desdobram-se na toalha de lugares turísticos, onde a Natureza foi domesticada, mesmo quadriculada, para conceder horas de lazer em tempo de férias. Digamos assim: em vez de um lenço, uma toalha de praia. Tal acontece na narrativa “Segurança” (Gersão 2015: 9-21), onde nos surge um destino turístico internacional não nomeado, e em “As cartas deitadas” (Gersão 2015: 107-118), em que o narrador se recorda de estios passados em São Martinho do Porto. Uma Natureza, portanto, com bronzeador: mera chiclete de gozos sazonais. Não muito mais do que isto. As personagens de *Histórias de Ver e Andar* são, na sua imensa maioria, urbanas e vivem como que exiladas do contacto com o mundo natural, que se entrevê apenas, em geral, por uma estreita claraboia de sótãos existenciais.

Não nos estranha, por conseguinte, que umas das estórias se intitule mesmo “Natureza-morta com Cabeça de Goraz” (Gersão 2015: 99-105). Nela, uma personagem com a vida rarefeita por um recente divórcio, um homem reduzido aos restos cansativos da sua biografia, acaba por se ver, como num espelho, num quadro com este mesmo título. Portanto, nesta coletânea de Teolinda Gersão encontramos, de facto, uma Natureza moribunda, quase intransitiva na sua relação, não relacionada, com a humanidade. Como dissemos atrás, o dicionário das metáforas deste livro foi um mapa do ano de 2002, quando a obra apareceu, mas também constitui uma história do nosso futuro. Uma profecia do que hoje somos. Porque, na verdade, esta tornou-se uma das grandes questões do nosso tempo: a reconstrução, o repensar da nossa relação com o universo natural, de acordo com novos parâmetros. Em *Histórias de Ver e Andar*, a Natureza surge amordaçada, amputada da sua plenitude, ou então muito maquilhada, transformada num cenário algo artificial para consumo turístico.

Passemos, agora, às metáforas relacionadas com a transcendência, algo muito interessante nestes textos. Também elas, como as naturais, nos surgem extremamente empobrecidas. Em *Histórias de Ver e Andar*, a alma terá igualmente as dimensões de um lenquinho de bolso. Logo no primeiro conto (Gersão 2015: 9-21), depara-se-nos uma das metáforas mais atrevidas e irónicas que se inventaram para a figura divina. Um executivo de altas esferas sociais espera os resultados de um exame médico decisivo. Atormentado pela situação, faz uma promessa: se não estiver doente, oferecerá uma boa maquia, um milhão de dólares, a uma instituição de solidariedade. O veredito

clínico chega e é positivo para o nosso homem. Mas, agora, ele não cumpre a promessa. E acaba por passar umas férias numas Caraíbas quaisquer. E será aí que, durante um passeio, um dos seguranças do *resort* o assassina, fazendo assim “justiça”.

Nesta história, o conceito de Deus limita-se ao horizonte absolutamente estreito, de via muitíssimo reduzida, de um segurança, que toma conta das pessoas e as mata se não lhe pagam o serviço prestado. Esta visão das coisas é a do protagonista, claro. Mas reflete uma noção do divino extremamente árida. Sente-se, nos bastidores da narrativa, a ironia do narrador e, porventura, também a da autora. O mundo sem natureza desta coletânea é, afinal, também um mundo sem transcendência. Ou, pelo menos, com versões muito empobrecidas destas duas dimensões.

Também em “A velha” (Gersão 2015: 51-58), a realidade transcendente nos surge senil, degradada, em forma de caricatura sarcástica. No sono que a levará para a morte, a senhora idosa que protagoniza a história vê dois anjos. Eis o excerto:

Uma vez sonhou que dois homens batiam à porta, suados, um pouco aflitos, carregando um caixão. Pareciam dois gatos pingados, mas ela viu logo que eram anjos. Um deles era bastante calvo, o outro gaguejava um pouco e limpava o suor da cara com um lenço. (Gersão 2015: 56-57)

A tradicional perfeição etérea e diamantina das personagens angelicais deriva, como vemos, para esta quinquilharia celestial. De resto, a velha, protagonista da estória, serve-lhes qualquer coisa de comer. Eis o resultado: “Os anjos comiam com satisfação, pegavam no pão com as mãos calejadas e afastavam dos olhos os cabelos ralos, que o suor lhes colava à testa.” (Gersão 2015: 57) Nesta narrativa de Teolinda Gersão, lá se foram aquelas suaves, maravilhosas cabeleiras que caracterizam os mensageiros divinos. Se Deus não passa de um segurança de *resort* turístico, os anjos bem podem ser velhinhos trôpegos, algo desamparados.

Algo de providencial e caritativo nos surge também numa das personagens do conto “A visita” (Gersão 2015: 71-74), em concreto naquele homem que traz de comer a uma família carenciada. Este gesto de bondade faz desta visita, mencionada no título, uma real visitação meio religiosa, plena de bondade. Mas, também neste caso, o anjo humano, demasiado humano, que assim procede surge ferido de imperfeição, degradado: em concreto, não tem um braço. Faz o bem, fá-lo com muita generosidade, mas é manco nessa sua ação.

Também na estória “A defunta” (Gersão 2015: 83-87) o divino se vê reduzido, desaparecido nas entrelinhas da narrativa. Este conto trata de uma senhora idosa que deixou, antes de morrer, o seu funeral e o conjunto das suas exéquias perfeitamente organizados. Estava tudo por ela destinado. O texto abre com um narrador na primeira pessoa do plural, onde se projeta a massa dos participantes nessas cerimónias. Há uma missa, uma encomendação das almas, palavras de um sacerdote no cemitério. Mas são apenas rituais ociosos, vazios de qualquer emoção mais profunda. Tudo se resume a um programa perfeitamente calculado que cinge o acontecer das coisas. Se os textos anteriores esborratavam, por assim dizer, a transcendência, neste mostra-se que, por vezes, nada ou quase nada habita as nossas práticas religiosas. Já na sua conclusão, acabadas as exéquias, afirma o narrador: “Tudo estava resolvido, e o dia a dia podia continuar. No fim de contas, a vida e a morte eram coisas simples.” (Gersão 2015: 87) Simples e vazias, com quase nada lá dentro.

Ora, neste mundo esvaziado de natureza e de transcendência, o que é o que nos surge de redentor no conjunto das narrativas de *Histórias de Ver e Andar*? Em que procuram os agonistas a sua salvação, o sentido da sua biografia? Nas tecnologias. De facto, quando o livro sai, estamos em 2002, um tempo já marcado no nosso país pelo culto quase religioso do telemóvel e do computador, e a escritora adivinha, como uma profetisa, quais serão as nossas obsessões no porvir: sobretudo as tecnológicas. A lista da presença da tecnologia nestes textos é realmente impressionante: trata-se da letra com mais palavras no nosso dicionário metafórico. Quase se diria que entramos numa loja de maravilhas eletrónicas.

Logo no conto intitulado “A dedicatória” (Gersão 2015: 23-29) nos encontramos com uma personagem masculina que, dialogando com uma escritora – a quem pede precisamente uma dedicatória num livro –, confessa ter tentado recuperar, reconstruir uma relação amorosa através dos filmes que fez da pessoa amada. São estes filmes, este fluir de imagens tecnológicas, que vão permitir um refundar desta história sentimental. A tecnologia salva, cola um amor partido, gasto, findo. A citação é longa, mas esclarecedora. Diz este homem:

Talvez a senhora não acredite se lhe disser que fiz cópias de todos os filmes dela, quero dizer, de todos os filminhos de amator que fiz com ela. Sim, também tenho a minha pequena máquina de filmar, provavelmente é por isso que penso tanto nas coisas como se fossem filmes. Se lhe fosse falar dos meus filmes, ficava aqui a noite inteira. Podem não ser bons, mas são quase toda a minha vida. Ou eram, antes de ela se ir embora. Mas sossegue que não vou falar.

Só lhe quero dizer isto: guardei os originais dos filmes e diverti-me a transformar as cópias. Cortei, coleí, mudei – ela era a estrela, a personagem, e eu o realizador, o cameramen [Sic], o produtor, o público – ambos tínhamos todos os papéis.

É fantástico o que se pode fazer com o celulóide, descobri: o tempo andava para diante e para trás, aqui era ontem e depois anos antes, quando a conheci, aqui ela andava de bicicleta, nadava no mar, vinha a correr ao meu encontro, com um pequeno gesto eu fazia a bicicleta andar para trás ou parava-a de repente, ou repetia até ao infinito a sequência em que ela corria ao meu encontro – ela nunca acabaria de correr ao meu encontro, se eu quisesse. (Gersão 2015: 27-28)

Como podemos ver, as tecnologias transformam o sujeito num demiurgo, capaz de recriar o real, de corrigir o destino, de mudar o passado. De resto, se esta personagem quer uma dedicatória da escritora a quem se dirige, é precisamente porque, como ele diz, “os livros são uma espécie de filmes” (Gersão 2015: 28). A noção de tecnologia amplia-se, alarga-se, abrangendo também a escrita, sem dúvida ainda hoje a maior tecnologia cultural alguma vez inventada pelo ser humano. Ainda hoje, também, a mais poderosa de todas porque, como diz a personagem, os livros “têm ainda mais poder, porque desde sempre houve palavras mágicas, e ainda não há imagens mágicas.” (Gersão 2015: 28)

Não havia porventura imagens mágicas em 2002, mas hoje elas já existem, através da feitiçaria da chamada realidade virtual. Entretanto, anotemos que não deixa de ser curioso que esta vetusta técnica, a escrita, que tão profundas, tão radicais, tão absolutas consequências teve na história da humanidade, nos surja ao lado de algo relativamente novo, uma arte apenas um pouco mais do que centenária como é o cinema.

Esta fusão entre tecnologia e leitura também acontece no conto “O leitor” (Gersão 2015: 119-127), que é a estrela da companhia desta coletânea: aqui o ato de ler aproxima-se metaforicamente de uma viagem num comboio metropolitano. Na verdade, o maquinista do comboio dedica-se sorrateiramente à leitura na sua cabina. Assim, um gesto cultural muito antigo, o de ler, se funde, se articula com uma nova realidade. Após ter sido despedido por se ter descoberto este seu entretenimento perigoso realizado durante o trabalho, o narrador em primeira pessoa diz-nos:

Embora me envergonhe de o dizer, tenho uma saudade imensa de ler na cabina de maquinista. Não porque quisesse pôr em risco a vida de ninguém, mas porque lá dentro tudo se ajustava tão perfeitamente. No comboio e no livro, as linhas eram de certo modo paralelas. Ler também era seguir assim, por um túnel

escuro, e chegar, de quando em quando, a uma plataforma iluminada. (Gersão 2015: 127)

Eis a mais bela metáfora de todo o livro. O dardo que mais espetado fica na nossa memória de leitores. Contudo, devemos sublinhar que estas osmoses entre novas e velhas tecnologias não são o tom predominante do volume, a nota mais persistente da sua partitura. Na realidade, aquilo que nele domina é uma encenação crítica das chamadas novas tecnologias. Em “Uma orelha” (Gersão 2015: 59-70), por exemplo, alguém procura a salvação na chamada a uma linha telefónica de apoio. O convívio humano, a amizade solidária veem-se substituídos por este resquício: alguém que ouve o desabafo de alguém, alguém que não chega a ser a caridade de uma presença humana, mas sim, apenas, uma orelha – um mero mecanismo auditivo.

O conto em que este universo das novas tecnologias nos surge com um perfil mais sinistro, e ao mesmo tempo mais caricato, grotesco mesmo, é o intitulado “Big Brother isn’t watching you” (Gersão 2015: 37-45). Nesta estória, um grupo de raparigas adolescentes resolve assassinar uma colega apenas para ficarem famosas, para aparecerem na televisão: para serem alguém na vida. A fama justifica o crime mais gratuito. Psicólogos, jornalistas, professores, pais, colegas, família falam sobre o acontecimento para as vorazes câmaras de televisão. As jovens passarão algum tempo numa colónia correcional, certamente, na sua qualidade de menores. Contudo, como elas dizem, na atroz primeira pessoa do plural que enuncia esta narrativa: “Mas nenhuma de nós tem medo nem está preocupada. Temos a certeza de que tudo vai acabar com um belo pôr do sol em Miami.” (Gersão 2015: 45)

A omnipresença das tecnologias torna-se impressionante nesta obra de Teolinda Gersão. É como se estas se tivessem tornado o nosso verdadeiro cenário natural e a nossa real transcendência. Em “Noctário” (Gersão 2015: 75-82), outro conto da coletânea, encontramos-nos com as experiências oníricas de uma personagem: ela sonha “com aviões caindo.” (Gersão 2015: 76) Noutro sonho, depara-se-nos a seguinte situação: “[...] precisava de telefonar, mas não tinha telemóvel. Começava a andar, à procura de um telefone, mas perdia-me em bifurcações, em caminhos de areia, onde me enterrava até aos tornozelos, e não levavam a nenhum lado.” (Gersão 2015: 76) Ainda num outro sonho, uma casa é, em parte, “uma carruagem de comboio em andamento, muito extensa.” (Gersão 2015: 79) E, quando sonha com um amor perdido, a estória sentimental mais satisfatória da sua biografia, a protagonista vai encontrar-se com o falecido quando abre a porta de um elevador (Gersão 2015: 81-82).

Compreende-se, agora, porque comecei esta comunicação com aquela reflexão sobre o universo tecnológico em que vivemos durante a pandemia. Tecnologias, tecnologias e mais tecnologias foram os nossos botes salvavidas. Mas, por vezes, esquecemo-nos de que não são mais do que isso: jangadas. E há uma certa dimensão da vida que só se consegue caminhando a nossa presença, pondo o pé no chão da realidade. Este universo tecnológico que nos rodeia e estrangula como uma jiboia já estava em *Histórias de Ver e Andar*, porque a boa literatura é sempre anúncio, profecia, adivinhação. E já lá estava, sobretudo, o vazio que, a partir desses universos tecnológicos, nos espreita. O nosso mundo é também, hoje, em certo sentido, um mundo de ver e andar, em que ler ou pensar, ou até sentir, e a plenitude em que vive quem lê, pensa e sente, se veem substituídos por um devaneio audiovisual, informático, sem quase nada lá dentro e, no fim de contas, autodestrutivo.

Contudo, não se pense que, apoiados nesta obra de Teolinda Gersão, demonizamos as novas tecnologias. Pelo contrário. Já vimos que, segundo a autora, elas se podem articular, por exemplo, com a leitura. Portanto, também com a cultura, no sentido mais pleno e nobre deste termo. E, com efeito, essa parece ser a questão: os novos tempos tecnológicos implicam sempre um ajustamento, uma correção, que a nossa sociedade ainda não fez. E não o fez desde o já distante ano de 2002.

Vejamos, de forma muita sumária, algumas dessas correções, desses ajustamentos, na história da humanidade (Magalhães 2022). Em *Fedro*, Platão, pela voz de Sócrates, reflete sobre a escrita e, resumindo muito, diz-nos: esta técnica não pode substituir o diálogo ao vivo, cuja riqueza é única (Platão 1989: 120-126). O filósofo grego tinha razão. Por isso é que, milhares de anos depois da invenção da escrita, continua a haver aulas presenciais. Outro exemplo: em 1619, na sua obra *Fuente Ovejuna*, o grande dramaturgo espanhol Lope de Vega, através do diálogo de duas personagens, reflete sobre as bondades e as maldades da tipografia, da publicação impressa (Vega 1991: 89-91). Após a invenção de Gutenberg, durante um longo período o panorama foi caótico – e isso projeta-se nestas reflexões de *Fuente Ovejuna*. Mas também a tipografia acabou por ser posta no seu lugar, e o livro impresso não substituiu o professor, tornando-se, por outro lado, uma excelente ferramenta cultural.

E é disso mesmo que se trata: é preciso saber pôr as novas tecnologias no seu lugar. É para isso que a obra de Teolinda Gersão, indiretamente, nos alerta. E foi precisamente isso que ainda não fizemos nestas últimas décadas, pelo que essas novas tecnologias, neste momento, se estão a tornar nocivas,

nalguns aspetos bem importantes. No fundo, grande parte da nossa felicidade futura dependerá de saber encontrar estes equilíbrios. Como vimos, Platão ensina-nos que a escrita não substitui a vivacidade do diálogo presencial; tendo em conta Lope de Vega, percebemos que a tipografia deve obedecer a critérios que maximizem a sua utilidade. Ora, também nós precisamos que o progresso saiba dar a mão à natureza, que a ciência deixe respirar a transcendência, e vice-versa, e, finalmente, que a realidade virtual não substitua o valor único, precioso da humana presença.

Referências bibliográficas

Gersão, Teolinda. 2002. In: “O leitor”. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 7 de agosto: 16-17.

Gersão, Teolinda. 2015. *Histórias de Ver e Andar*, 3.^a ed. Porto: Sextante (Porto Editora).

Magalhães, Gabriel. 2022. “Ensinar literatura num tempo desliterário”. In: Luiz Roberto Peel Furtado de Oliveira & Misleine Andrade Ferreira Peel, *Individações Linguageiras e Meios Associados*. João Pessoa: Ideia, 155-174.

Pereira, José Carlos Seabra. 2019. *As Literaturas em Língua Portuguesa (Das origens aos nossos dias)*. Lisboa: Gradiva.

Platão. 1989. *Fedro ou Da Beleza*. Trad. de Pinharanda Gomes. Lisboa: Guimarães Editores.

Real, Miguel. 2012. *O Romance Português Contemporâneo: 1950-2010*, 2.^a ed. Alfragide: Caminho (Leya).

Vega, Lope de e Cristóbal de Monroy. 1991. *Fuente Ovejuna (Dos comedias)*, 6.^a ed. Edição de Francisco López Estrada. Madrid: Castalia.

A MULHER QUE PRENDEU A CHUVA E OUTRAS HISTÓRIAS DE TEOLINDA GERSÃO: MAPAS DO HUMANO E ESTRATÉGIAS DO DISCURSO

Maria Luísa de Castro Soares (UTAD / CEL)

RESUME

L'objectif de cette étude est celui de réfléchir sur l'oeuvre *A Mulher que Prendeu a Chuva e Outras Histórias* de Teolinda Gersão, principalement en ce qui concerne les stratégies discursives et la présentation de scènes quotidiennes ou d'images humaines. Après quelques considérations sur la modalité narrative qu'est le conte, des réflexions sont faites sur la prédominance du narrateur-personnage, le discours à la première personne et le temps non linéaire qui s'écoule au gré des émotions. Nous analysons ainsi comment dans ces contes – psychologiques, essayistes, parfois proches de la chronique – le circonstanciel se mêle au conflit ou à la pensée des personnages et les éléments de la réalité servent de base à la fiction ou à l'onirisme. Dans ces courtes fictions où l'effabulation est combinée à une dérive abstraite ou spéculative, nous soutenons que le réel est peuplé de héros qui vivent l'innocuité d'un quotidien ordinaire, montrant *la vie telle qu'elle est*.

Mots-clés: *A Mulher que Prendeu a Chuva*; les contes; Teolinda Gersão; stratégies discursives; questionnements existentiels.

RESUMO

No presente estudo tem-se por objetivo refletir sobre a obra *A Mulher que Prendeu a Chuva e Outras Histórias*, de Teolinda Gersão, principalmente no que diz respeito às estratégias do discurso e à apresentação de cenas quotidianas ou mapas do humano. Depois de se expenderem algumas considerações sobre a modalidade narrativa que é o conto, tecem-se reflexões sobre a predominância do narrador-personagem, o discurso em 1ª pessoa e o tempo não linear que flui de acordo com as emoções. Analisa-se, assim, o modo como nestes contos – de teor psicológico, ensaístico, por vezes próximos da crónica – o circunstancial se entrelaça com o conflito ou o pensamento das personagens e os elementos do real servem de base para ficção ou para o onírico. Argumenta-se ainda que, nestas ficções breves em que a efabulação se compagina com a deriva abstrata ou especulativa, o real é povoado por heróis que vivem a inocuidade de um dia a dia comum, mostrando-se *a vida como ela é*.

Palavras-chave: *A Mulher que Prendeu a Chuva*; contos; Teolinda Gersão; estratégias discursivas; questões existenciais.

Recebido em 28 de julho de 2023

Aceite em 9 de setembro de 2023

DOI: <https://doi.org/10.58155/revistadeletras.v1i7.460>

Na produção contista de Teolinda Gersão há uma intricada dificuldade: a de saber se os contos que se encontram compilados na obra *A Mulher que Prendeu a Chuva e Outras Histórias* se enquadram efetivamente neste género literário ou, então, qual a tipologia dos contos de Teolinda Gersão. É, pois, a esta primeira formulação que se pretende dar resposta.

Uma marca caracterizadora dos contos de Teolinda Gersão é a “fluidez genológica” (Arnaut 2002: 17), o seu hibridismo com outros géneros textuais, entrelaçando-se o conflito, as emoções ou o pensamento das personagens com as reflexões ensaísticas do narrador, por vezes próximas da crónica, em que emerge no texto o circunstancial, no sentido queirosiano de

conversa íntima, [...] com os que o lêem: conta mil coisas, espalha-se livremente pela natureza, pela vida, pela literatura, pela cidade; fala das festas, dos bailes, dos teatros, das modas, dos enfeites, fala em tudo baixinho [...] sabe [...] segredos, histórias de amor, crimes terríveis; espreita porque não lhe fica mal espreitar. Olha para tudo (Queirós 1965: 123).

Apesar do seu carácter híbrido – um dos atributos da literatura contemporânea – os contos de Teolinda Gersão apresentam naturalmente as várias características do género, entre as quais, além da brevidade, o espaço e o tempo reduzidos e um número limitado de personagens (Soares 2013: 8).

Com um foco narrativo na primeira pessoa, muitos dos contos de Teolinda Gersão surgem como uma espécie de autodiegese (Alves 2009: s/p). Outros, narrados em terceira pessoa, dão igualmente espaço para a figuração de seres e de ações com toda a marca literária que encontramos também nos seus romances, dos quais os contos podem considerar-se como uma espécie subsidiária, havendo entre as duas modalidades de expressão uma efetiva proximidade estrutural, apesar da autora confessar a sua preferência pela modalidade do romance (Gersão 2020: s/p). Mais afirma que sempre pensou que iria escrever apenas romances e nunca se iria dedicar aos contos, porque são muito curtos e condensados, mas, por outro lado, abrangem um público muito vasto (Gersão 2020: s/p). Ora, do nosso ponto de vista, a escrita romanesca e a produção contista da autora são, sob diversos modos, a expressão de uma só voz.

Quanto à obra *A Mulher que Prendeu a Chuva e Outras Histórias*, vai-se esboçar aqui uma categorização dos contos que a integram. Assim, pode dividir-se a obra em dois grandes polos orientadores, a saber: de um lado situam-se os contos que se caracterizam pela primazia dada ao “não-

eu”, centrados no acontecimento que provocou a atenção do escritor, enfatizando, portanto, a perspectiva do narrador e, de outro lado, aqueles que exploram a temática do “eu”, que resulta do “eu” ser o assunto e o narrador a um só tempo, precisamente como todo o ato poético (Moisés 1985: 251). Existe, pois, quanto a esta segunda categorização, um espaço ficcional que é compartilhado pela prosa de ficção em geral e pela poesia em particular.

Neste contexto, será pertinente refletir sobre algumas características do conto definidas por alguns críticos literários para se aferir da sua adequação à escrita de Teolinda Gersão. Assim, Wolfgang Kayser entende o conto como um texto “que pode ser lido ou ouvido «duma assentada»” (Kayser 1985: 406), acentuando, portanto, o seu reduzido tamanho. Jacinto do Prado Coelho perspectiva historicamente este género narrativo, esclarecendo que, dum modo geral, o conto se vai definindo no decurso da segunda metade do séc. XIX, sendo concebido literariamente como um romance curto, ou prefiguração dum romance eventual (Coelho s/d: 213-220). Por outro lado, Massaud Moisés, para além de ter também em conta o critério quantitativo de páginas, distingue o critério qualitativo, pois este “impedirá que chamemos conto a embriões ou capítulos de romance, a poemas em prosa, a apólogos, a fábulas, a crónicas, etc.” (Moisés 1985: 12). Este crítico salienta ainda que, no conto, não interessa o que vem antes ou depois. O conflito vivido deve ser único e o mais importante na vida do protagonista, pois “a personagem esgotou no conflito principal todas as suas potencialidades e reservas emotivas” (Moisés 1985: 21). Do mesmo modo, a criação de vários conflitos dramáticos originaria desequilíbrios internos, em que o conto “perderia o seu carácter próprio para tornar-se esboço de novela ou romance” (Moisés 1985: 22). Pela mesma ótica avaliativa se posicionam Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes ao afirmarem que é na unidade de ação, de tempo, de espaço e de tom que se deve orientar “a caracterização semionarrativa do conto como género narrativo específico” (Reis; Lopes 1998: 79). Vítor Manuel Aguiar e Silva, para além de destacar a história breve, com a necessária concentração diegética relativamente ao tempo e ao espaço, adianta ainda que o conto é “alheio à intenção romanesca de representar o fluir do destino humano e a formação e o amadurecimento de uma personagem” (Silva 1974: 105, 106), tornando-se realmente relevante a arte da sugestão¹. Refere-se ainda ao enredo simples e linear do conto como característica tipológica, o que não

¹ Curiosamente, a distinção entre conto e novela é, para este autor, muito ténue, pois em relação à novela define-a como a representação de um acontecimento sem a amplitude do romance no tratamento das personagens e do enredo, relevando também a condensação da ação, do tempo e do espaço, assim como o “ritmo apressado” (Silva 1974: 106).

se adequa às narrativas de Teolinda Gersão, uma vez que a linearidade cede lugar à alternância temporal entre passado e presente, e o tempo cronológico é, não raras vezes, substituído pelo tempo psicológico. Trata-se de um “tempo politemporal”, isto é, uma “temporalidade refractária à linearidade cronológica [...] [a qual] é entretecida num presente que ora se afunda na memória, muitas vezes involuntária, ora se projecta no futuro, ora pára e se esvazia” (Silva 1991: 747).

É na alternância temporal entre passado e presente que Teolinda Gersão melhor carrega a marca de uma escrita virada para a memória, capaz de uma verdadeira e transparente revisitação das ações por processo analéptico. Esta vertente memorialista é, aliás, segundo Jacinto do Prado Coelho, “uma das vias de acesso mais favoráveis ao romance português” contemporâneo determinando fortemente uma inclinação para uma “prosa reflexiva e poética” (Coelho 1992: 51).

O conto que inicia a obra *A mulher que prendeu a chuva*, “Cavalos noturnos”, é um exemplo significativo dessa alternância temporal – entre o passado e o presente – e espacial, entre a realidade e o sonho. No dizer de Alexandra Faria, que interpreta o mundo onírico em Teolinda Gersão, “o sonho surge quando as personagens estão a atravessar um momento difícil das suas vidas” (Faria 2007:63). É disso exemplo “Cavalos noturnos”, narrativa que começa com uma viagem onírica: “Corria para a frente, na noite, no dorso de um cavalo enlouquecido, que me arrastava para nenhum lugar” (Gersão 2021: 7). A protagonista do sonho, narradora autodiegética¹, faz uma viagem “sem avançar no espaço” (Gersão 2021:7) até que acorda com a lembrança da morte do amado, quando “eram duas e um quarto da manhã”² (Gersão 2021: 7). Este tipo de focalização, em que o narrador responsável pela focalização é também protagonista, é muito relevante no universo ficcional da autora, designadamente nos contos, pois é o que melhor se adequa a uma posição tendencialmente introspetiva e também retrospectiva do discurso.

Com um olhar retrospectivo – provocado pela saudade de uma separa-

¹ Entre a posição introspetiva e também retrospectiva do discurso, há um eu que se desdobra. Como Aguiar e Silva refere: “Entre o eu narrador e o eu narrado pode cavar-se uma distância temporal mais ou menos longa que determina entre os dois eus distâncias de outro teor: uma distância ideológica, uma distância psicológica, uma distância ética” (Silva 1974: 85).

² Segundo Alexandra Faria, “alguns dos sonhos das personagens de Teolinda Gersão reflectem acontecimentos de um passado próximo, isto é, o sonhador sonha com uma situação que o marcou num período relativamente próximo do sonho” (Faria 2007: 64).

ção irreversível pela morte – ressurgiu presentificado no texto, qual fio da memória, o momento em que o amado foi operado em Nova Iorque, instante apresentado no plano do discurso por um processo de analepse. Mas o narrador-personagem retorna ao presente “são três e vinte e cinco agora [...] não posso apagar a luz. Estarei no fundo do poço se apagar a luz. Sem nenhuma saída [...]. Vou buscar água à cozinha, bebo-a devagar” (Gersão 2021: 8). E mais adiante no texto: “São quatro horas. Da manhã ou da noite, tanto faz” (Gersão 2021: 11).

A quebra do onírico faz-se com a entrada no circunstancial revelada ao pormenor das atitudes da personagem e da precisão do tempo com a enunciação das horas. De novo é retomada a analepse referente à viagem que a protagonista fez a Nova Iorque com o marido, no intuito de buscar a resolução para um problema grave de saúde que – se sabe – não teve cura. E a personagem estabelece com o marido que morrera uma espécie de diálogo, ou melhor, de monólogo interior (Sallenave 1979: 113-137), visto que para haver diálogo existirá sempre um interlocutor. Assim, acontece o “monodialogo” de que fala Massaud Moisés, isto é, um “monólogo enquanto auto-reflexão, diálogo enquanto projeção” (Moisés 1985: 256):

sempre odiaste aviões e aeroportos [...] e no entanto partimos com tanto entusiasmo para Nova Iorque. Estávamos quase alegres nesse voo [...]. Nova Iorque quase tão alta como as nuvens, acumulando ciência e tecnologia até às nuvens. Por isso a América podia resolver tantos problemas, a bem dizer quase todos. Mesmo devolver a vida a quem a perdia, minuto a minuto [...] e tudo o que nos afligia ficaria definitivamente para trás [...] (Gersão 2021: 9).

Num registo que congrega o ensaio e o detalhe concreto ou factual da crónica, a narradora protagonista reconhece:

Mas a América afinal não resolvia os problemas dos outros, nem sequer os seus, verificámos. Um dia, em Nova Iorque, as Torres Gémeas ruíram. O impossível, o impensável acontece. Mesmo em Nova Iorque (Gersão 2021:10).

O processo de adunação de um registo reflexivo ao real circunstancial próprio da crónica ocorre ainda em outro momento no texto em que uma situação objetiva de teor jornalístico abre campo ao tempo subjetivo, à analepse, correspondente ao momento do funeral do amado:

Metade de um autocarro de várias toneladas foi engolida por um buraco que se abriu no chão. E no Caneiro de Alcântara abriu-se uma cratera com

dez metros de profundidade. Só que foi de noite e ninguém lá caiu [...] todos disseram que não morreu ninguém e que por isso nada tinha acontecido [...]. Até que se abriu um buraco no chão e te engoliu [...] também eu fui soterrada (Gersão 2021: 12).

É explícita a vontade de morrer do “eu” que se dirige a um “tu”: “Estão a injectar-me o pior dos venenos para me fazer voltar à vida. Cavalo é também o nome da heroína. Eu sei. Deviam dar-me uma overdose. Quero dormir. Bem fundo, bem fundo” (Gersão 2021:11).

O texto assume um carácter confessional, em que o narrador interpela diretamente o destinatário intratextual da sua mensagem, a qual se encontra notoriamente deslocada no tempo: “Dizem que a tua morte não implica a minha [...]. Estou condenada a viver sem ti. Mas não quero” (Gersão 2021:10). A impossibilidade deste diálogo *in absentia* adquire então proporções dramáticas, visto que o tempo cronológico é implacável. Resta então à protagonista não esquecer, mesmo que isso implique um permanente dialogismo com ninguém, ou melhor, consigo própria.

Nesta narrativa em que o tempo psicológico se sobrepõe ao tempo cronológico, a morte do ente querido acompanha-se do luto e da depressão que se estende, por identificação projetiva, aos espaços: “Lisboa ruiu. As ruas, as praças, os jardins, as fontes” (Gersão 2021:11). E tudo isto aconteceu “um minuto depois de perder-te” (Gersão 2021:11).

Com uma construção circular, o conto termina como principiou com a imagem do cavalo que agora a narradora-personagem monta “num *rodeo*” até “cair e morrer. De qualquer modo cair” (Gersão 2021:13).

Alicerçada numa linguagem de contornos claramente literários, a obra *A mulher que prendeu a chuva*, de Teolinda Gersão, ora evoca caminhos interpretativos mais indiciais, como no caso do conto “Cavalos Noturnos” que se abordou, ora incide sobre os aspetos mais simples do quotidiano. Enquadram-se no registo do discurso da memória, tradutor da emoção ou vivência do narrador-personagem, além “Cavalos nocturnos”, os contos “Encontro no S-Bahn”, “Roma”, “A mulher que prendeu a chuva”, “Se por acaso ouvires esta mensagem”, “A ponte da Califórnia” e “O Verão das teorias”, em que o narrador autodiegético ou intradiegético opta pelo discurso em primeira pessoa, sabendo-se embora que, nos dois últimos mencionados, a focalização do narrador-personagem é um olhar de criança.

No conto que deu o título ao livro “A mulher que prendeu a chuva”, o narrador principal, instalado numa suite de hotel em Lisboa escuta fortuitamente “duas mulheres, duas criadas negras” (Gersão 2021: 73)

que conversam. Uma delas – narrador secundário – conta uma história de África em torno de uma mulher que, segundo consideravam na comunidade nativa, “prende a chuva”, facto que a conduziu ao sacrifício, à morte. Esta história (relato africano) acontece *in media res*, dentro da história da viagem de um homem de negócios europeu. A história dentro da história, além de não cumprir o pressuposto da linearidade de ação, revela duas focalizações de estrangeiros, tradutoras no seu conjunto de um choque de civilizações. Quanto ao narrador-personagem – um olhar masculino que abre e encerra o conto – é intradieético:

Sorri interiormente, imaginando-me a contar isso a outra pessoa [...] Toda a gente iria achar que eu estava bêbado, ou era louco. Mas não estava bêbado nem era louco, pensei sorrindo e recostando-me melhor na cadeira. Não havia nada de errado comigo. Lisboa é que não era provavelmente um lugar normal (Gersão 2021: 77).

Com uma história que se encaixa perfeitamente no conceito tradicional de conto, em que a narração é feita em terceira pessoa, citam-se os exemplos das narrativas “As tardes de um viúvo”, “O cão”, “Conversa”, “História antiga”, “Avó e neto contra vento e areia”, “Cidades”, “Um casaco de raposa vermelha”. Todavia, este último oscila entre o icástico inicial – a história de uma mulher que deseja e compra um casaco de raposa vermelha – e o fantástico final, a sua progressiva transformação no animal, que termina

[correndo] sobre as patas livres, sacudindo o dorso e a cauda, farejando o ar, o chão, o vento, uivando de prazer e de alegria e desaparecendo, embrenhando-se rapidamente na profundidade da floresta (Gersão 2021:116).

É, pois, um conto de metamorfose, ideia muito presente na literatura neobarroca e hipercontemporânea, que leva a “repensar a socialização em contexto hipermoderno, quando nenhum discurso ideológico faz mais sentido e quando a desintegração do social está no auge” (Charles *apud* Lipovetsky 2009: 36). Como refere Ricardo Barberena, “do gozo à angústia, vivemos uma era do vazio na qual a sedução e a alienação caminham juntas face a uma espécie de hedonismo individual” (Barberena 2016: 459). É isso que acontece com a mulher-raposa do conto de Teolinda Gersão: um percurso da sedução à alienação. Trata-se efetivamente de uma personagem desagregada, fragmentada, que pode inserir-se no que Stuart Hall designou como “celebração móvel” (Hall 2006: 13), um processo que “produz o

sujeito pós-moderno, conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente” (Hall 2006: 12), sendo que “a identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia” (Hall 2006: 13).

No polo oposto do fantástico, vetor minoritário em *A Mulher que Prendeu a Chuva e Outras Histórias*, a obra põe em relevo a tendência da escrita como um pedaço vida e do circunstancial que é, aliás, uma outra marca distintiva dos escritores contemporâneos, que Teolinda Gersão assume como marca própria do seu *mito pessoal*, ao afirmar que os seus contos são “histórias de amor, desamor, [revelando] *a vida como ela é*¹, as pessoas naquilo que são, mesmo o lado de sombra de cada um” (Gersão 2020: s/p).

Assim acontece no conto “Conversa”, em que a história é uma explicação do comezinho e da pequenez de certas vidas, dado que as protagonistas, habitantes cidadinas de um prédio, se entregam à indiscrição e ao mexerico:

a dona Libânia é que me vinha contar: que a vizinha do terceiro andar se aperaltava que era uma coisa por demais, uma coisa mesmo sem explicação, quer dizer, explicação até tinha, só que essas coisas quanto mais se explicam pior é, não sei se me está a entender, pois é isso mesmo, prima, tinha roupa interior caríssima, a dona Libânia bem a tinha visto a secar no arame, tudo do mais sexy, como agora se diz, calcinha quase só fio dental, parecia fato-de-banho, e soutien almofadado, para dar relevo ao peito, porque ela ao natural nem peito tinha, era escanzelada que nem um pau de virar tripas. Mas aquelas calcinhas sexy não eram de certeza para seduzir o marido (Gersão 2021:60-61).

Outra narrativa tradutora de uma existência irrelevante é a que versa “As tardes de um viúvo aposentado”, que procura simular diante da empregada uma atividade profissional e relacional que já não tem. Assim, “por vezes partia à aventura. Apanhava uma camioneta para um destino variável [...] por exemplo Santarém, Setúbal, Alcobaça ou Leiria” (Gersão 2021: 21) ou, então, “fechava-se no escritório, contente com a impressão que causava a Leontina” (Gersão 2021: 23).

Teolinda Gersão revela aqui a transposição de quadros da vida para os contos, fazendo uma clara abordagem da realidade social, ao integrar os seus protagonistas nas experiências comezinhas dos seus mundos. Constrói protagonistas comuns, aqueles que se poderiam designar anti-heróis por serem socialmente transparentes, pela banalidade dos atos a que estão votados, colocados em ações tradutoras da impressão de real, longe da *virtus* clássica.

¹ Itálico nosso.

Por isso, não raras vezes, são construídos como seres fracos, tendo que lidar com situações comezinhas, mas também extremas, em que a cobardia leva à revolta e a uma conduta desvirtuada que, no limite, se pode tornar num assassinato. É disso exemplo o conto “O cão”, sobre um homem sofredor de violência doméstica psicológica, a tal ponto que “desaprendera de falar, porque ninguém o escutava” (Gersão 2021: 50). Em casa, a sogra e a mulher cega “serviam-se dele apenas” (Gersão 2021: 50). Por fim, intencionalmente, acompanhou a mulher cega, “atravessando a rua quando a luz ficou vermelha. Pegou-lhe no braço e abandonou-a de repente, no meio da faixa [...] tarde demais” (Gersão 2021: 54-55). Assim termina o conto que aduna a pequenez existencial e a morte, dois dos temas prevaletentes na obra *A Mulher que Prendeu a Chuva e Outras Histórias*.

O facto de Teolinda Gersão inserir nos seus livros personagens vulgares ou até marginais com comportamentos elucidativos da sua estrutura psicológica, que primam pela diferença, torna-a capaz de descrever a vida nos factos circunstanciais através de uma linguagem inovadora, mas simples, e de uma belíssima prosa onde, no dizer de Annabela Rita, “o estético se gera em ondas concêntricas, repercutindo-se umas nas outras, anunciando-se, retomando-se, continuando-se em subtis a metamórficos alongamentos, à semelhança da rebentação marítima” (Rita 2020: 35).

Um último tema que merece um relevo especial é o que surge apenas num conto “Se por acaso ouvires esta mensagem”, onde se revela a inquietação espiritual do “eu” – quase um émulo do divino – face a um *Deus absconditus*:

Deixaste-me cair na noite, no meio do nevoeiro e do fumo. Devias estar na minha vida, junto de mim, e não estavas. E o que acontece comigo não te importa. Culpa minha? Não, culpa tua (Gersão 2021: 82).

Neste diálogo não luminoso com Deus, Este não intervém e, assim, “vive-se em falta e em falha. O comum dos mortais vive em falta e em falha” (Gersão 2021: 82). Além de não intervir, Deus parece também não ouvir, o que leva o narrador-personagem à dúvida:

Nem sequer me ouves, por muito que eu grite. Nunca vais ouvir esta mensagem. Mas se por acaso a ouvires, Deus, se por acaso ouvires esta mensagem, não afastes de mim o teu rosto [...] não cortes este fio de palavras, e fica a escutar-me. Até ao fim. (Gersão 2021:83).

Resta dizer que, nos catorze contos reunidos na obra *A Mulher que Prendeu a Chuva e Outras Histórias* se podem observar várias estratégias do discurso e várias características como: o registo da memória; o “eu” (numa

espécie de esboço heteronímico); o “tu” interlocutor; o ensaio reflexivo; a alternância do passado e do presente com a preponderância da ação não linear (o que infringe o esquema canónico da dinâmica da narrativa do conto); a oscilação entre o tempo objetivo e o subjetivo, de acordo com o pensamento, a emoção e o estado psicológico das personagens; o registo das “inflexões comportamentais, (inter)individuais e (inter)sociais” (Arnaut 2002: 22); a oscilação entre o icástico e o onírico, ou mesmo, o fantástico. Eis aqui resumidamente alguns processos do *mito pessoal* de Teolinda Gersão de grande efeito literário e estilístico.

No que se refere aos temas, sobressai a morte, o sofrimento, o luto, o risco de vida, a vida inócua (casos, encontros furtivos), o sonho de par com o real e até a inquietação divina, isto, em diversas histórias curtas, cada uma com a sua própria narrativa e personagens únicas. Efetivamente, “Teolinda Gersão convida os leitores a olhar para alguns dos grandes desafios colocados ao Homem” (Vieira 2019: s/p) e os contos variam em temas e estilos, mas é comum encontrar em todos elementos que refletem questões sociais, emocionais e existenciais.

Pensar sobre os contos de *A Mulher que Prendeu a Chuva e Outras Histórias*, de Teolinda Gersão é também refletir sobre o resto da sua obra, principalmente no que diz respeito às representações, mapas ou quadros do humano. Na verdade, “o mais interessante nos contos de Teolinda Gersão não é aquilo que as personagens pensam, mas aquilo que sentem, graças ao poder evocativo da autora em espaços curtos, em cenas quotidianas” (Bobone 2019: s/p). Efetivamente, o que se observa nestes contos não é mais do que um ato de contemplação sobre o que nós somos enquanto Humanidade. Daí a permanente poetização do real que uma primeira pessoa narrativa, por vezes não coincidente com a voz do escritor, se propõe atingir. Esse real é povoado não por heróis dotados de alguma especificidade superior, mas, pelo contrário, o que se releva nestas páginas são os outros heróis que vivem a inocuidade de um dia-a-dia sem horizontes, sendo os contos de Teolinda Gersão a expressão do *homo sociabilis*.

Referências bibliográficas

Alves, Jorge. 2009. “Narrador”. In: Ceia, Carlos (ed.). *E-Dicionário de Termos Literários*. Lisboa: FCSH – Universidade Nova de Lisboa. Internet. Disponível em <https://edtl.fcsb.unl.pt/encyclopedia/narrador> (consultado em 18 de julho de 2021).

Arnaut, Ana Paula. 2002. *Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo. Fios de Ariadne. Máscaras de Proteu*. Coimbra: Livraria Almedina.

Bobone, Carlos Maria. 2019. “Teolinda Gersão. Mau pensamento, mas bom sentimento”. Internet. Disponível em <https://observador.pt/2019/01/20/teolinda-gersao-mau-pensamento-mas-bom-sentimento/> (consultado em 18 de julho 2021).

Coelho, Jacinto do Prado. 1992. *Originalidade da Literatura Portuguesa*. vol. 1. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa. Biblioteca Breve.

Coelho, Jacinto do Prado. S/d. “Conto”. In: *Dicionário da Literatura Portuguesa*, vol. 1. Porto: Livraria Figueirinhas: 213-220.

Gersão, Teolinda. 2021. *A Mulher que Prendeu a Chuva e Outras Histórias*. Porto: Porto Editora.

Gersão, Teolinda. 2020. “Autores que nos unem”. Entrevista concedida na Feira do Livro de Lisboa à Porto Editora & Bertrand Editora sobre a obra de contos *Atrás da porta de outras histórias*. Internet. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=TqBTWM2mio0> (consultado em 20 de junho de 2021).

Faria, Alexandra Sofia Cunha Correia de. 2007. *O Mundo Onírico em Teolinda Gersão*. Porto: FLUP.

Kayser, Wolfgang. 1985. “A estrutura do género”. In: *Análise e Interpretação da Obra Literária (Introdução à Ciência da Literatura)*. 7.ª Edição. Coimbra. Arménio Amado, Editora. Coleção Studivm: 406-407.

Moisés, Massaud. 1985. *A Criação Literária. Prosa*. 12.ª Edição. São Paulo: Editora Cultrix.

Queirós, Eça. 1965. *Prosas Esquecidas II*. Lisboa: Editorial Presença.

Reis, Carlos, e Lopes, Ana Cristina M. 1998. *Dicionário de Narratologia*. 6.ª Edição. Coimbra: Livraria Almedina.

Rita, Annabela. 2020. *Teolinda Gersão: Encenações. 80 Anos de Vida, 40 Anos de Escrita Literária*. Lisboa: Edições Esgotadas.

Sallenave, Danièle. 1979. “Sobre o «monólogo interior»”. In: Seixo, Maria Alzira (orgs.), *Categorias da Narrativa*. 3.ª Edição. Lisboa: Editora Arcádia. Coleção Práticas de Leitura 3: 113-137.

Silva, Vítor Manuel de Aguiar e. 1974. *A Estrutura do Romance*. Coimbra: Livraria Almedina.

Silva, Vítor Manuel de Aguiar e. 1991. *Teoria da Literatura*. 8.ª Edição. Coimbra: Livraria Almedina.

Soares, Maria Luísa de Castro. 2013. *Considerações Gerais sobre a Literatura de Tradição Oral: Uma Proposta de Análise à Versão Portuguesa de “A Gata Borracheira”*. Vila Real: UTAD.

Vieira, Agripina Carriço. 2019. “Atrás das Palavras de Teolinda Gersão”: *Jornal de Letras*, 11 de novembro 2019 Internet. Disponível em <https://visao.sapo.pt/jornaldeletras/letras/2019-11-11-Atras-das-Palavras-de-Teolinda-Gersao/> (consultado em 13 de maio de 2021).

RECENSÕES

**Teolinda Gersão: *O Regresso de Júlia Mann a Paraty.*
Porto: Porto Editora, 2021. 140 pp.**

José Barbosa Machado (UTAD / CEL)

DOI: <https://doi.org/10.58155/revistadeletras.v1i7.445>



O título desta obra refere-se à terceira e última novela que a integra. Das outras duas, a primeira intitula-se “Freud pensando em Thomas Mann em Dezembro de 1938” e a segunda “Thomas Mann pensando em Freud em Dezembro de 1930”, significando que, no seu conjunto, as três novelas são dedicadas ao autor de *Os Buddenbrook* e sua família.

Na primeira, temos Sigmund Freud, refugiado em Inglaterra, a falar em primeira pessoa de si próprio e da sua relação com Thomas Mann. O tom está entre o monólogo intimista em forma de memórias e a correspondência epistolar, uma vez que o protagonista se

dirige, em determinados passos, ao seu interlocutor Thomas Mann.

Freud começa por fazer um retrato negro do contexto histórico em que vive. Encontra-se refugiado nos subúrbios de Londres em dezembro de 1938, depois de ter fugido da Viena nazi. Diz que, apesar da sua ascendência judaica, se sentiu, durante toda a vida, culturalmente alemão. «Só quando o país começou a enlouquecer deixei de me sentir alemão, à medida que a loucura social avançava» (Gersão 2021: 8). Quando Hitler conquistou o poder, «a Alemanha regrediu milénios, e mergulhou numa barbárie a que poderíamos chamar pré-histórica. Parecia impossível, mas aconteceu» (Gersão 2021: 8). Reconhece com frustração que para nada serviram a arte, a música, a filosofia e a literatura: «no momento crucial a cultura falhou. E o que dela restava, ou era ainda saudável, foi violentamente atacado, num assalto sem precedentes, e a lucidez, a racionalidade e a ética apagaram-se» (Gersão 2021: 8).

Em seguida, declara que dedicou «a vida a procurar a verdade sobre o ser humano», acreditando que, «se soubermos quem somos, veremos com mais clareza e faremos escolhas certas» (Gersão 2021: 8). Reconhece, no entanto, que esse seu trabalho não conseguiu evitar nada. Os livros que escreveu, «como os de tantos outros, foram declarados subversivos e degenerados, e lançados na fogueira ao som de injúrias e gritos, ou de silêncio tão pesado que só se ouvia o crepitar das chamas» (Gersão 2021: 8-9). E conclui: «a multidão dos perseguidos não tem fim, e todos fazem parte da minha vida» (Gersão 2021: 9).

É a partir daqui que Freud vai descrever a sua relação com Thomas Mann. Diz ele, em tom de crítica, que o autor de *Os Buddenbrook* «não foi tão perseguido como outros escritores. Embora alguns dos seus livros fossem queimados, continuou a ser publicado na Alemanha nazi, e provavelmente foi um dos menos lúcidos perante o imenso naufrágio que se aproximava» (Gersão 2021: 9).

Freud faz uma análise psicanalítica do escritor, que considera seu amigo, descrevendo os conflitos familiares com os pais e os irmãos, e em particular a competição com o irmão Heinrich, também escritor, os seus distúrbios psicológicos, as obsessões e frustrações, assim como as tendências homossexuais que procurava reprimir ou ocultar. O tom é típico do estilo que Freud utiliza em obras como *A Interpretação dos Sonhos* (1900) ou *Totem e Tabu* (1913), o que prova que Teolinda Gersão conhece muito bem as obras do autor e consegue imitá-lo.

Quase no final da novela, Freud, desalentado, afirma: «Talvez o mundo que conhecemos tenha acabado, Thomas Mann. Escrevemos provavelmente para uma classe privilegiada, que não queria saber da miséria porque não a conhecia, e vivia centrada nos seus próprios problemas» (Gersão 2021: 37). Freud tem consciência de uma possível mudança de paradigma: «Talvez o tempo do indivíduo tenha passado, e agora seja, para o bem e para o mal, o tempo das multidões, dos grandes movimentos das massas. Haverá, depois dos tumultos, um recomeço, uma esperança de progresso?» (Gersão 2021: 37).

Na segunda novela, temos Thomas Mann a dirigir-se numa espécie de carta a Sigmund Freud, oito anos antes. O escritor, já famoso por ter sido agraciado no ano anterior com o Prémio Nobel da Literatura (1929), critica de forma contundente o trabalho do psicanalista. Diz-lhe que deveria ser interdito invadir a intimidade dos outros: «Mas o senhor não desiste de o fazer, pela calada – a sua especialidade consiste mesmo em ficar calado, enquanto o outro fala, é através da própria voz que o paciente deve encontrar

a solução dos seus problemas» (Gersão 2021: 43). Ora, Mann entende que isso é arriscado para o paciente e reprovável como forma de ganha-pão para o psicanalista, que no fundo pouco ou nada faz. «A sua consciência não deveria estar tão sossegada» adverte o escritor. «O senhor não é um guru, um mestre espiritual, um santo, nem um guia. É um cientista ávido de fama e de poder, que constrói teorias e usa os pacientes para demonstrá-las» (Gersão 2021: 44).

Mann Insinua que foram os pacientes a ensinar Freud, «foi com eles que aprendeu quase tudo o que sabe» (Gersão 2021: 44). E refere-se em particular às mulheres. Foram sobretudo elas «a revelar-lhe o que o senhor mais ambicionava, o levaram aos abismos do inconsciente, porque são mais sensíveis, sacrificadas, e capazes de verbalizar, por já não suportarem o silêncio de milénios a que foram forçadas» (Gersão 2021: 44). Enquanto para as mulheres que procuram a ajuda do psicanalista é uma ousadia, «para os homens é uma humilhação» (Gersão 2021: 44). Declara, contrariando o que disse atrás acerca do papel-guia quase nulo dos psicanalistas, «que os escritores e artistas não precisam de guias, basta-lhes seguir a sua própria voz. Sem suporte nem rede, estímulo ou companhia» (Gersão 2021: 49). Os escritores e os artistas «estão sozinhos perante uma tarefa que só eles podem levar a cabo. Ninguém lhes sabe indicar o caminho, mas irão segui-lo, mesmo que encontrem a morte pelo meio» (Gersão 2021: 49).

No entanto, acaba por reconhecer que ele e Freud falam a mesma língua. Não só a língua alemã, em que ambos se expressam, mas também outras, como a «linguagem do intelecto, do espírito, que nos conduz a revelações e iluminações que desabam sobre nós e nos incendiam. A língua das descobertas, a divina língua das epifanias» (Gersão 2021: 52).

Em seguida, Mann confessa as suas tendências homossexuais: «Deitar-me no seu divã, ao alcance dos seus olhos, seria já uma vivência imensamente erótica. Sou homossexual, já lho disse, e uma relação física com outro homem é uma obsessão omnipresente, que no entanto sempre contrariei» (Gersão 2021: 55). Essa homossexualidade é tão óbvia nos livros que escreveu, confessa a Freud, «que não poderia escapar à sua argúcia, e o senhor leu tudo o que escrevi. Bastar-lhe-ia *Morte em Veneza* para me ficar a conhecer por dentro: / Um artista de idade madura deseja quase até à loucura o corpo de um adolescente com quem nunca falou e não conhece» (Gersão 2021: 55).

Dois outros temas serão tratados no longo texto ao estilo epistolar que Thomas Mann escreve ficcionalmente a Freud. Um é a relação que tem com o seu irmão Heinrich e o outro o mito de Fausto. Em relação ao irmão, seu

rival na família e na literatura, reconhece: «Enquanto eu subia, era visível que Heinrich se afundava» (Gersão 2021: 63). Mesmo assim, e apesar do sucesso, o seu «medo do fracasso persistiu, e também o ódio, o cinismo, a maldade com que o caricaturei em várias personagens. Ele sofria os meus golpes, e eu os dele. Escrevemos em diálogo um com o outro, mas sobretudo um contra o outro» (Gersão 2021: 63). O complexo de Caim parece evidente na relação dos dois irmãos: «É como o oposto a Heinrich que consigo afirmar-me, não tenho outro modo de existir» (Gersão 2021: 65).

O mito de Fausto surge no âmbito das considerações que tece acerca da sua entrega à literatura. Considera que não tem vida, ou que a vida que tem se reduz à escrita. «No mundo real não sou mais que uma sombra inconsistente» (Gersão 2021: 66). E pergunta: «Eu, que tanto gosto de mencionar Goethe, para implicitamente me colocar a seu lado, terei, como Fausto, vendido a minha alma ao Diabo, a troco de uma carreira de sucesso?» (Gersão 2021: 66). Muitas vezes pensa que sim e confessa que é um tema que sempre o aterrou e fascinou, «e sobre o qual talvez ainda venha a escrever um dia» (Gersão 2021: 66). Um dez páginas mais à frente e já no final da novela, volta a perguntar: «Terei porventura vendido a alma ao Diabo, a troco de uma carreira de sucesso?» (Gersão 2021: 77). Acredita que sim e reforça a intenção de um dia escrever sobre o tema.

A terceira novela, ao contrário das duas primeiras, é descrita em terceira pessoa e é uma espécie de biografia romanceada de Júlia Mann, mãe de Thomas Mann. A novela inicia com um pesadelo da protagonista, que sonha que volta a nado ao Brasil, a sua terra natal.

Teolinda Gersão conta que, falecida a mãe de Júlia, o pai leva os filhos para a Alemanha, a fim de prosseguirem a sua educação. Júlia é entregue aos avós paternos em Lübeck, onde se sente abandonada e com saudades do Brasil. A infância na Alemanha não é fácil: proibem-na de falar português e coagem-na a largar hábitos considerados impróprios ou indignos de uma senhorita burguesa. «Júlia foi forçada a encaixar num mundo que não era o seu» (Gersão 2021: 92). Os familiares queriam forçá-la a esquecer o mundo da infância, «como se devesse envergonhar-se dele» (Gersão 2021: 99). Ela, porém, «não queria esquecê-lo. Achava-o muito superior e mais belo, e era o mundo deles que não lhe interessava» (Gersão 2021: 100). Num tom irónico, a autora observa que a família de Júlia e o colégio que frequentara em Lübeck «não a tinham maltratado, a verdade era o contrário disso: eram bem intencionados, e, *na perspectiva deles*, tinham feito dela o melhor que podiam» (Gersão 2021: 103).

Cerca de metade da novela é dedicada a esta luta de Júlia entre a memória do seu passado infantil e feliz no Brasil e a sua educação rigorosa e triste na Alemanha. Apesar de ter aprendido a ser uma senhora moldada segundo os padrões da burguesia alemã, nunca conseguiu conformar-se.

A autora fala da ascendência materna de Júlia: «O avô era o português Manuel Caetano da Silva, que casara com Maria Luísa da Silva, brasileira *de origem índia* (os Mann, tal como os Bruhn, sublinhavam deste modo que não havia sangue negro na família)» (Gersão 2021: 111). Embora a noiva fosse mestiça, «Johann Bruhns não desdenhara desposá-la, pois era branca, de estrato social elevado e extremamente bela (além de a família ser dona de vastos bens, o que não era mencionado, mas estava presente em todas as cabeças)» (Gersão 2021: 112). Ora, a questão económica sobrepunha-se a tudo: «naquela terra supostamente superior, avançada e culta, do Norte da Europa, tudo se reduzia a transacções, e também as pessoas, homens e mulheres, podiam ser – e eram – convertidas em dinheiro contado» (Gersão 2021: 124).

Júlia, sentindo-se discriminada pela sua origem, exclama pela voz da narradora: «Oh, Deus, como a vida podia ser insuportável para os mais fracos, nunca mais deveria haver escravos, sofrimento ou maus tratos, era urgente pôr fim a preconceitos de cor de pele, costumes ou cultura, de ser do Norte ou do Sul, abandonar essas ideias doidas de sangue impuro, misturado e mestiço» (Gersão 2021: 135). Considera que «o mundo estava doente, era preciso salvá-lo da loucura – tudo estava errado e distorcido, as pessoas eram monstros, os países destruíam-se em guerras infundáveis. Não era possível viver num lugar assim» (Gersão 2021: 135-136). O sentimento de exclusão, que era uma dor constante que tudo pervertia, era, apesar de tudo, inferior à dor «que sofrera pelos seus filhos, ou fizera sofrer aos seus filhos» (Gersão 2021: 136).

Dois dos filhos levarão a que se façam algumas considerações. O facto de Júlia ter dois filhos escritores, Thomas e Heinrich, deve-se, no seu entender, à capacidade de memória que de si herdaram: «Por alguma razão tinha dois filhos escritores. Tinham herdado dela essa capacidade infinita de memória, e o poder de a recuperar, nos mínimos detalhes» (Gersão 2021: 101).

Quando Thomas vence o Prémio Nobel, Júlia sente-se realizada: «Thomas, o seu filho, triunfava, e ela, sua mãe, resplandecia de gratidão e surpresa como se recebesse ela mesma uma coroa de glória. Sentia-se redimida e compensada, queria abraçar Thomas, chorar de emoção e alegria» (Gersão 2021: 108). Confessa, pela voz da narradora, que «fora o maior de-

sejo da sua vida, ver o trabalho de Thomas alcançar o maior prémio literário do mundo, como ele, secretamente, ambicionava. Mas isso nunca aconteceu, tinha a certeza» (Gersão 2021: 109).

Porém, o que mais a entristecia era ver o antagonismo dos dois irmãos: «Toda a vida lutara em vão para que se entendessem, e substituíssem o ódio por amor. Mas cada livro que escreviam era contra o outro, na esperança de o deixar de rastros. Não só os livros, também as críticas recíprocas proferidas em público, ou publicadas em jornais» (Gersão 2021: 109). A mãe «deralhes tudo o que podia e sabia. O gosto da música, da escrita, da imaginação e dos livros, o poder encantatório de ver as histórias a acontecer, como num palco. Partilhava com eles tudo o que era ela, todos os dons que possuía» (Gersão 2021: 110). Foram alguns dos momentos mais felizes da sua vida de adulta. E por isso sofria ao vê-os tão desunidos.

A novela termina com o sonho de Júlia com que se inicia a novela, a atravessar o mar a nado e a chegar a Paraty, no Brasil, onde encontra a velha Ana, sua ama, que na sua infância lhe contava histórias e cantava ao ouvido.

Das três novelas da obra, agradou-nos particularmente a que tem Freud como protagonista, devido ao nosso pessoal interesse pelo autor de *Totem e Tabu*. As duas outras, em que a autora demonstra profundos conhecimentos da obra e da biografia de Thomas Mann, embora tendo um ritmo narrativo mais fragmentário, está do ponto de vista literário ao nível da primeira.

É no final da elaboração deste texto que recebemos a notícia de que *O Regresso de Júlia Mann a Paraty* de Teolinda Gersão venceu o Grande Prémio da Literatura DST 2023. Embora não seja o melhor livro de ficção da autora, cremos que não desmerece do referido prémio.

MARGINALIA

ADAPTAÇÃO E ENCENAÇÃO DO CONTO “OS ANJOS” DE TEOLINDA GERSÃO

Maria Natália de Sousa Pinheiro Amarante (UTAD)
José Luís de Oliveira (UTAD)

ABSTRACT

This article examines how the adaptation to the theater of Teolinda Gersão’s narrative literary text “Os Anjos” consists of a revisiting of the original text. At the same time, a new text is obtained, because there is a change from the narrative genre to the dramatic genre. Thus, an alternative language is created that does not distort the text of the contemporary author, but rather projects it in a new vision for a concrete audience, through a staging performed on stage by students of Higher Education and open to the community. Without prioritizing dialogism or intertextuality, this essay exposes a staging practice.

Keywords: theater; adaptation; staging, Teolinda Gersão; *Os Anjos*

RESUMO

Este artigo analisa a forma como a adaptação ao teatro do texto literário narrativo “Os Anjos”, de Teolinda Gersão, consiste numa revisitação do texto original. Verifica-se, assim, que se obtém um novo texto, porque se opera uma mudança do género narrativo para o género dramático. Assim sendo, cria-se uma linguagem alternativa que não desvirtua o texto da autora contemporânea, antes o projeta numa nova visão para um público concreto, através de uma encenação realizada em palco por estudantes do Ensino Superior e aberta à comunidade. Sem priorizar o dialogismo ou intertextualidade, este ensaio expõe uma prática de encenação.

Palavras-chave: teatro; adaptação; encenação, Teolinda Gersão; *Os Anjos*

Recebido em 8 de agosto de 2023

Aceite em 12 de setembro de 2023

DOI: <https://doi.org/10.58155/revistadeletras.v1i7.463>

Introdução

Na adaptação (Stam 2006) de uma obra literária, em particular de um texto literário narrativo para uma peça de teatro, o dramaturgo tem um papel determinante na transmissão não só dos componentes informativos, ao nível literário, mas também dos estados emocionais das personagens, através de indicadores ou marcadores verbais e não verbais (Oliveira e Real 2016).

Neste sentido, este projeto teve como foco o trabalho do autor teatral na adaptação do texto literário narrativo e, simultaneamente, visando o aspeto emocional, verbal e não verbal, das vinte e cinco personagens (interpretadas por vinte atores/alunos) criadas para a cena. Com efeito, este trabalho analisa a passagem do conto para o texto dramático, a encenação (onde é abordado o papel da música, composta para o espetáculo e interpretada ao vivo), os elementos cénicos e os figurinos.

No que respeita à encenação, procurou-se encontrar um fio condutor que interligasse as vinte e cinco personagens, estudando, para isso, as relações entre as suas personalidades e que, no seu conjunto, pudessem contar uma nova história e conciliar todo o espetáculo. A música segue o percurso da narrativa, seja somente instrumental ou, ainda, com texto cantado pelas personagens, ajudando a criar os diferentes estados emocionais destas. A cenografia, de cariz minimalista, está ao serviço do ator, como complemento, nunca assumindo um papel de sobreposição à cena. E, do mesmo modo, os figurinos seguem essa linha estética pluridisciplinar, não obstante a circunscrição temporal aos anos de 1950 e 1970, em Portugal, durante o Estado Novo, com a clara separação de classes sociais.

1. Do conto de Teolinda Gersão ao texto dramático

*De Luas*¹ resultou da adaptação do conto “Os Anjos”, da obra *Os teclados* (Gersão 2012), da escritora contemporânea Teolinda Gersão. Esta adaptação teve como propósito um trabalho académico, integrado na unidade curricular de Exercício Público de Interpretação, do curso de licenciatura em Teatro e Artes Performativas, da Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro. A narrativa do conto está assente na figura da personagem Ilda, um narrador onnipresente representado por cinco personagens, simbolizando as várias faces de uma menina.

¹ Em apêndice ao estudo, segue o guião da adaptação livre do texto da Teolinda Gersão.

Para a transposição de texto narrativo em texto dramático, houve a necessidade de criação de uma estrutura literária de discurso direto, seguindo o enredo apresentado no conto. Esta dramaturgia incluiu uma série de poemas originais, que foram musicados, com uma composição original e cantados pelo elenco de atores, com música interpretada ao vivo.

Entretanto, esta primeira dramaturgia (em função do elenco composto pelos alunos finalistas do ano de 2021, do curso de TAP) teve de ser submetida a uma segunda adaptação (a dramaturgia cénica), que deu lugar ao objeto teatral final. Este iria ser posto em cena porque: “In die Szene zu setzen’ heißt, ein Werk vollständig zur Anschauung bringen, um durch äußere Mittel die Intention des Dichters zu ergänzen und die Wirkung des Werkes zu verstärken” (Lewald; *Apud Lazarowicz et al.* 1991: 306).

Contudo, o conceito de “In die Szene zu setzen” (pôr em cena), formulado por August Lewald, não se referia unicamente ao processo de tradução dos sentidos expressos e transmitidos com signos linguísticos em signos teatrais. Este conceito ia ao encontro da moderna encenação, cunhado da terminologia francesa *mise en scène*. Ora, a posta em cena, “dá a primazia ao facto de qualquer coisa de apresentado por escrito no texto literário do drama, e que, por conseguinte, só pode estar presente na fantasia e na imaginação, dever ser dado a ver, dever manifestar-se no palco” (Fischer-Lichte 2019: 441).

Assim, a personagem Ilda passou a ser interpretada por cinco atrizes, que se desdobravam entre a criança de dez anos e a adolescente de quinze anos. As cinco atrizes, em estádios de evolução da personagem diferentes, transcorriam pela narrativa, com estados emocionais diversos, dependendo da personagem com quem se relacionavam.

A personagem da Mãe foi representada por duas atrizes, relacionando as características de instabilidade emocional desta figura, sendo que, ao mesmo tempo, deu o mote para a criação do título da peça de teatro: *De Luas*. Surge, deste modo, a Mãe física e a Mãe poética/cantora, apresentando as suas várias facetas e os seus conflitos interiores, exteriorizados através da relação com as outras personagens.

Aqui, a Mãe, desdobrada em duas, ajuda na caracterização bipolar da personagem, já que nesta dramaturgia “o drama não se desenrola como um conflito de sentimentos, mas sim como um conflito de estados de espírito que estão, por sua vez, também ossificados e reduzidos a gestos-esquemas” (Artaud 2006: 59). No centro da pirâmide fica, pois, a Mãe (à qual demos o nome de Margarida. Note-se que no conto “Os Anjos”, esta

personagem é referida simplesmente como Mãe), cujos vértices do triângulo são protagonizados pela Ilda, pelo Pai e pelo Avô. Este tríptico serve, aqui, de catalisador em cada cena e consoante a situação.

2. A encenação

O espetáculo teatral *De Luas* procura o despojamento de artificialidades, colocando sobre o tablado um teatro que, “pelo seu aspeto físico e porque exige expressão no espaço (de facto, a única expressão real), permite que os meios mágicos da arte e da fala se exerçam organicamente e na íntegra, como exorcismos renovados” (Artaud 2006: 99).

Em *De Luas*, cada cena é recortada de forma a fazer sobressair a(s) figura(s) em destaque naquele quadro. As outras personagens ficam em posição de ação, contudo neutras, assistindo ao desenrolar da cena. Este fechamento do quadro sobre as personagens amplia e intensifica a tensão e emoção, proporcionando ao espectador uma maior leitura do carácter das figuras que estão a contracenar e, conseqüentemente, do enredo da cena. Em cima desta depuração, quaisquer elementos cenográficos e/ou adereços ganham uma dimensão imagética diferente de uma encenação de inspiração naturalista, porque o teatro “é uma lente que amplia, mas também reduz” (Brook 2008: 139).

Entretanto, cada personagem apresenta características físicas e vocais muito particulares, em função da idade, classe social ou índole. Estas peculiaridades são tanto mais necessárias pelo facto de alguns atores interpretarem dois papéis. As personagens deveriam, ainda, ser totalmente distintas, não apenas na sua aparência física e vocal, mas também no ritmo empregue na interpretação do texto, como na atitude e dinâmica físicas.

A encenação segue, deste modo, uma linha estética contemporânea, com recurso ao minimalismo, que reduz “ao máximo seus efeitos, suas representações, suas ações, como se o essencial residisse naquilo que não é *dito*” (Pavis 2005: 392). Aqui o mais ínfimo pormenor (esgares, movimento das mãos) é exacerbado com a incidência dos recortes de luz, definidos para cada momento. Nesta proposta artística, o princípio que compreende o código “fala – movimento / movimento – fala”, é apenas o mote para o todo do espetáculo. Esta encenação exigiu, assim, aos atores a atenção ao texto, ao movimento, aos tempos da luz, do som e, em especial, ao ritmo de cada segundo da cena.

Os quadros são, em algumas passagens, recortados (como mencionado acima), divididos em dois planos, que se verificam no corte longitudinal,

decorrendo um plano do lado esquerdo e o outro do lado direito. Outras cenas acontecem num corte latitudinal, à frente de uma cortina de tule preta e, em plano subido, atrás desta. A cortina de tule é iluminada em contraluz, atrás da qual passam, em algumas cenas, as personagens, aludindo a uma reminiscência de outra época. Em simultâneo, à frente, junto à boca de cena ou no fosso de orquestra (consoante o quadro) sucedem-se outros acontecimentos.

O espetáculo começa com a cortina de boca fechada. Entra pelo corredor da primeira fila da plateia o músico, que irá executar ao vivo toda a composição musical original. Começa a tocar piano. A cortina régia abre, surgindo do lado esquerdo um recorte de luz picada sobre as cinco *Ildas* que, em surdina, vão pronunciando as palavras “tristeza, ansiedade, vazio, melancolia, desalento, apatia, loucura, angústia e sufoco”. Do lado direito, um outro recorte picado ilumina uma corda com um laço de enforcado. Entram as duas *Mães*, uma ficando à frente da outra. A de trás (a Mãe física) segura a corda com as duas mãos, a outra (a Mãe cantora) mima o gesto. No gesto de colocar a corda à volta do pescoço, as *Ildas* gritam “Mãe, pare!” e, a primeira Ilda criança corre para junto das Mães, tirando-as da força e segurando a Mãe física no colo (criando a imagem da Pietà). A Mãe cantora e as outras *Ildas* mimam toda a gestualidade. Entra o Pai, observa a cena e, enraivecido, sai. As personagens femininas saem.

Este ambiente transporta-nos para os rituais praticados na Grécia Antiga, onde às mulheres era exigida a exteriorização do sofrimento e os homens se mantinham passivos:

Na Grécia Antiga, as mulheres também desempenhavam um papel fundamental nos rituais fúnebres. Depois de ter sido preparado, o corpo do falecido era exibido; as mulheres da família juntavam-se em torno dele, entoando cantos fúnebres, rasgando a roupa, batendo no peito e puxando pelos cabelos. Imagens deste acontecimento, chamado *prothesis*, costumam mostrar as mulheres com as mãos no alto da cabeça, no acto de agarrar o cabelo. Durante os cortejos fúnebres, enquanto os homens se controlavam e caminhavam ordeiramente, esperava-se que as mulheres chorassem e gritassem, arranhando o rosto para o fazer sangrar (Morris 2020: 174).

Entretanto, do lado direito, sobre um corredor de luz, avança o Pai com a Mãe física às costas e do lado esquerdo entra o médico. O Pai senta a Mãe num banco. Decorrida a cena, o Pai carrega de novo a Mãe e saem. As *Ildas* narram a continuação dos acontecimentos, subentendendo uma

passagem temporal. Repete-se a movimentação do Pai, agora com a Mãe cantora, na sua ida ao médico.

Entram as velhas do tríptico 1, em passo ritmado, de banco na mão, por um corredor de luz. Chegando ao centro de cena, a luz muda para um recorte picado sobre elas. Sempre que estas três figuras entram, são acompanhadas por um instrumental alegre e cômico, que alude ao caráter bisbilhoteiro das velhas. Finda a cena, saem.

Atrás da cortina de tule, do lado direito, num recorte picado, vê-se o Pai com um serrote a cortar. Do outro lado, está Serafim com um malho a bater o ferro. Estas duas figuras, vistas através do tule, criam uma imagem nublada, alusiva ao ocultar da relação que a Mãe mantém com o marido e com Serafim. As Mães, física e cantora, encontram-se no centro de cena, sentadas de costas uma para a outra, a desfolhar um malmequer. Enquanto isto, a Mãe Cantora, canta a letra da canção “Margarida”. Sentadas no proscênio, do lado esquerdo, as cinco *Ildas* fazem coro.

Durante a canção, a luz atrás da cortina desliga-se, para a saída do Pai e de Serafim. As Mães terminam a canção e saem, ficando as *Ildas* a fazerem coro. Do lado direito, num corredor de luz, entra o Pai, chamando pela filha e cortando repentinamente o final da canção. A *Ilda* criança corre em direção a ele, recebendo instruções e saem.

Outra *Ilda* é abordada pela Mãe física e, ajudada pela vizinha Lourença, é esbofetada. Em simultâneo três das *Ildas*, no proscênio, do lado esquerdo, mimam fisicamente a reação às bofetadas recebidas pela *Ilda* em plano principal. O som das bofetadas é amplificado, sendo percutido em sincronia por outro ator fora de cena.

A *Ilda* do plano principal anterior junta-se às outras três junto ao proscênio. Enquanto as *Ildas* narram, todas mimam a ação sincronicamente. Toda a aldeia se levanta em alvoroço. Correm de um lado para o outro, chamando “Ilda!”. Todos convergem para o centro de cena, abatidos. Caminham devagar, de costas para o público, em direção ao fundo de cena. Continuam a dizer a frase “Ilda! onde estás?”, em fade-out.

As crianças, juntamente com a *Ilda* criança, jogam ao “Macaquinho chinês”. São interrompidos pela entrada do Pai, com indicações para a *Ilda*. Congelam a cena, enquanto uma das *Ildas* narra. O Pai e a *Ilda* criança descongelam à entrada súbita da Mãe física.

Do lado esquerdo, entram duas velhas do tríptico 2, coscuvilhando acerca de Margarida (a Mãe) e do Avô. Do lado direito, num recorte picado, o Avô e a *Ilda* criança conversam. O Avô canta o “Lamento” da sua vida.

Na Escola, a Professora dá umas reguadas a *Ilda*. O som das reguadas é amplificado (como na cena em que a Mãe física esbofeteia a *Ilda* criança), sendo percutido em sincronia por outro ator fora de cena. As crianças humilham-na. Em casa, o Avô oferece um almanaque a *Ilda* e ensina-lhe a tocar uma música num pente coberto por papel celofane. De volta ao quadro das crianças, uma delas é humilhada por outra. Surgem as três velhas do tríptico 2, armando zaragata. No final da contenda, desmancham a atitude de conflito e ficam de novo amigas.

Os homens da aldeia, na taberna, discutem o caráter de Serafim (na ausência deste) e, já bebidos, incitam o Pai a cantar. Os outros repetem à segunda vez. À saída da Igreja, Serafim entrega uma embalagem com um remédio a *Ilda*, que o entrega ao Avô e este à Mãe. Esta cheira o embrulho e sorri (este objeto tem o cheiro do Serafim, o que acalma o ódio que a Mãe tem pelo Avô).

Uma caixa e um bombo são tocados por dois dos atores, que descem até ao fosso de orquestra, onde está o músico a executar uma peça ao piano. A principal passa-se atrás da cortina de tule (numa reminiscência ao passado do Avô e simultaneamente da Mãe, quando conhecera Serafim). Entra o Padre debaixo de quatro guarda-chuvas gigantes vermelhos (numa alusão a um pálio). A música é de procissão e vai diluindo para um tom festivo. Quatro mulheres entram, cada uma com seu guarda-chuva, numa dança sensual. Entram cabeçudos. A música é de festa e de baile. O Padre dança com um dos meninos da aldeia. E, em destaque, vê-se a Mãe e Serafim a dançarem juntos.

Quatro *Ildas* ficam do lado esquerdo, enquanto a quinta *Ilda*, enquadrada num coração de luz, assume o centro de cena. As cinco soltam o cabelo, fazendo a passagem para a adolescência. A *Ilda* adolescente olha demoradamente uma fotografia de Serafim. As outras saem. Entra uma das velhas do tríptico 2, pegando na mão da *Ilda* adolescente, sendo abordadas por Serafim.

A Mãe física entra, do lado direito, por um corredor de luz vermelha, de braços ao longo do corpo, vestida só com camisa de noite. Aparecem três vizinhos. A primeira vizinha entra, olha para Margarida e espreita para trás. Entra a segunda, repetindo a ação. A terceira faz o mesmo. Entra o Pai. Os três vizinhos criticam a situação e saem. O Pai abraça Margarida, tenta beijá-la e esta evita-o. Ele pega nela às costas e sai.

O corredor de luz por onde saíram o Pai e Margarida muda de vermelho para sépia, por onde entra o Avô, caminhando com esforço, seguido pela *Ilda*

adolescente. O avô não se detém. *Ilda* vai andando de costas, para conseguir falar com ele e olhá-lo nos olhos.

Do lado direito, entra Serafim com um banco e uma viola. Senta-se, toca e assobia o tema “Margarida”, cantado anteriormente pela Mãe cantora. *Ilda* vai entrando e chamando por ele. Ela chama por ele, mas ele está alheado. De repente, vê-a e vai buscar um pacote com o remédio, entregando-lho. Ela recebe-o e fica a olhar para Serafim com ar de apaixonado. Cheira a embalagem como fizera a Mãe anteriormente e sorri. Durante a saída lenta de *Ilda*, o pianista assobia o tema “Margarida”.

A Mãe Cantora senta-se num banco junto ao proscénio, do lado esquerdo, cantando “Pairo nas asas do vento”. Começa por ver-se, em plano subido, a silhueta dos corpos da Mãe física e de Serafim, distantes um do outro, ela entrando do lado esquerdo e ele do direito, num corredor de luz azul. Durante a música, os dois amantes vão-se aproximando, até se abraçarem dentro de um coração de luz.

O Pai, enraivecido, tenta bater no Avô, mas arrepende-se e sai. A *Ilda* adolescente vem consolar o Avô, lendo-lhe o almanaque. O Avô sai. *Ilda* dirige-se ao centro de cena, com um banco, juntando-se-lhe as crianças da cena da Escola e o Padre. Todos congelam. Por detrás da *Ilda* adolescente outra *Ilda* continua a narração da história. Na catequese, o Padre, irritado com as perguntas de *Ilda*, rasga-lhe as páginas do almanaque que falam de Maomé.

Na missa, o Maestro conduz o coro, constituído por todo o elenco. O Padre fica em plano elevado, sobre um banco, trazido por um dos meninos. Este, ouvindo uma das velhas desafinar esbofeteia-a. O som das bofetadas é amplificado (como na cena em que a Professora bate na *Ilda* criança), sendo percutido em sincronia por outro ator fora de cena. A seguir o povo canta “Ó anjos cantai comigo”.

À saída da igreja, Serafim fica a ver a Margarida a ir-se embora, enquanto ela olha por cima do ombro e sorri. Esta imagem é duplicada com a presença das duas Mães: a física e a cantora. Elas acabam de passar e Serafim olha para o público e sorri. Entram as velhas do tríptico 1, dando o veredicto popular à relação de Margarida com o marido.

Uma das *Ildas* toca ao piano o tema introdutório da música final da Margarida “Eu vou sempre ter contigo”. As outras estão sentadas na beira do proscénio. As duas Mães avançam do fundo para a frente, declamando o poema. Sentam-se na beira do proscénio, a Mãe cantora, cantando a segunda parte da estrofe e a outra replicando com os versos da primeira parte. A

seguir cantam as duas, com o coro das *Ildas* a acompanhá-las.

As duas Margaridas entram a empurrar o Avô numa cadeira de rodas. Fazem um círculo na cena, colocando-se de frente para o público, fazem uma festa no ombro ao velho e saem. Durante a cena as cinco *Ildas* mantêm-se sentadas a contemplar o quadro.

Do lado esquerdo, à frente, desce da teia um baloiço. A *Ilda* adolescente senta-se nele e canta “Há de haver pra mim um anjo”. Em fundo, atrás da cortina de tule, o Serafim caminha, da direita para a esquerda, num corredor de luz vermelha, em tronco nu. Entram todos, perfilando lateralmente, cantando o refrão. À segunda vez que Ilda cantar o tema, o refrão entrará em simultâneo.

3. Os elementos cénicos

Para esta encenação, o espaço cénico compreende, igualmente, uma estética minimalista, assente num pensamento pluridisciplinar contemporâneo:

A estetização do mundo é também uma estetização dos olhares e das atitudes. O adjectivo «estético» não qualifica somente os objectos, mas também qualquer coisa no sujeito: uma atitude, uma atenção, um olhar, um juízo, caracterizados pela distância, pelo desinteresse, pela ligeireza, pela gratuidade, pelo cuidado com a aparência, a graça e o prazer requintado (Talon-Hugon 2009: 101).

E, neste sentido, a proposta para a cena excluiu uma cenografia propriamente dita, tendo sido usados unicamente alguns elementos cénicos que enquadrassem todas as cenas da peça em complemento com o desenho de luz.

Aqui, o elemento principal consistiu em seis bancos de madeira, de linhas simples, a acompanhar o ambiente popular que a narrativa e, conseqüentemente, a encenação pretendiam. Pendurada na teia, visualizamos uma corda com laço de enforcado para a cena da tentativa de suicídio de Margarida. Também vindo da teia, encontramos um baloiço de madeira, que descia no final da peça. Para a cena da procissão e da festa escolheram-se quatro guarda-chuvas gigantes vermelhos. Ao fundo da cena foi colocada uma cortina de tule preta, a toda a dimensão do palco. Atrás desta, através do desenho de luz, criaram-se ambientes cénicos vários. No fosso de orquestra colocou-se um imponente piano de cauda e um segundo teclado electrónico,

executados ao vivo pelo pianista e compositor da obra musical original. A acompanhar algumas cenas musicais, foram usadas violas, uma caixa e um bombo.

Refira-se que cada personagem tinha uma relação com um adereço, correspondente às suas características. Deste modo:

- Margarida: corda com laço de enforcado, pacote de remédio;
- Ilda: almanaque, fotografia;
- Pai: caneco; serrote, pau;
- Avô: boné, almanaque, pente com papel celofane;
- Serafim: avental de couro, pacotes de remédio, viola, malho;
- Médico: óculos, estetoscópio, pacote de remédio;
- Professora: óculos, palmatória, cartazes, orelhas de burro;
- Velhas, tríptico 1 e 2: bancos de madeira;
- Mulheres na festa: guarda-chuvas vermelhos;
- Padre: óculos, estola, chapéu;
- Menino João: Giz;
- Homens da aldeia: viola, caixa, bombo.

4. Os figurinos

Os figurinos seguiram a linha popular e minimalista de toda a estética de encenação. Quatro *Ildas* usaram vestidos de linho de cor cinza claro. No que se refere a *Ilda* adolescente, esta colocou o mesmo vestido, mas de cor verde água, fazendo a ligação à passagem temporal e ao círculo vicioso, numa passagem de “testemunho” (instabilidade emocional) da mãe para a filha. Deste modo, a mãe, que era “de luas”, transmite esta inconstância à filha Ilda.

A personagem Margarida, representada pelas duas atrizes, aparece de camisa de noite branca e de vestido às flores. Todas as velhas vestem saias e vestidos simples, umas com lenço, outras com xaile. Os homens trajam camisa e calça clássica. O Avô (para além da vestimenta igual aos outros) veste, ainda, um casaco feito a partir de um cobertor. O Serafim veste um avental de couro, sobre o tronco nu. As crianças vestem bibes. Todos os elementos do povo andam descalços, fazendo a ligação à dramaturgia, que delimita a narrativa entre os anos 1950 e 1970, em Portugal.

O médico veste bata branca e sapato preto clássico. O Padre de batina preta, estola e chapéu preto, com sapatos pretos. A professora aparece com

um vestido clássico, com colarinho e de sapato de salto médio. Estes três marcam o estereótipo das três grandes figuras respeitadas durante o Estado Novo: O senhor doutor (médico), O senhor prior e a Senhora professora.

Concluindo, esta adaptação livre com a explanação que aqui se focou (encenação, elementos cénicos e figurinos) foi uma reflexão e uma revisitação do conto “Os Anjos”, de Teolinda Gersão que originou um novo texto *De Luas*. O texto dramático, por nós criado, foi levado a cena no Teatro de Vila Real, no dia 09 de junho de 2021, pelos alunos finalistas do curso de Teatro e Artes Performativas da Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro. O espetáculo com sala cheia prova, deste modo, o sucesso da representação e a divulgação da obra desta autora contemporânea, Teolinda Gersão.

Referências bibliográficas

Artaud, Antonin. 2006. *O Teatro e o seu Duplo*. Trad. Fiama Hasse Pais Brandão. Lisboa: Fenda Edições.

Brook, Peter. 2008. *O Espaço Vazio*. Trad. Rui Lopes. Lisboa: Orfeu Negro.

Fischer-Lichte, Erika. 2019. *Estética do Performativo*. Trad. Manuela Gomes. Lisboa: Orfeu Negro.

Gersão, Teolinda. 2012. *Os Teclados – Três Histórias com Anjos*. Porto: Porto Editora.

Lazarowicz, Klaus e Balme, Christopher. 1991. *Texte zur Theorie des Theaters*. Ditzingen: Reclam.

Morris, Desmond. 2020. *Poses – Linguagem Corporal na Arte*. Trad. Maria Carvalho. Lisboa: Editorial Bizâncio.

Oliveira, Filomena e Real, Miguel. 2016. *O Teatro na Cultura Portuguesa do Século XX*. Lisboa: Nova Vega.

Pavis, Patrice. 2005. *Dicionário de Teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Editora Perspectiva.

Stam, Robert. 2006. “Teoria e Prática da adaptação”. In: *Ilha do Desterro*, n.º 51. Florianópolis (jul./dez. 2006): 19-53.

Talon-Hugon, Carole. 2009. *A Estética – História e Teorias*. Trad. António Maia da Rocha. Lisboa: Edições Texto e Grafia.

APÊNDICE

DE LUAS

Dramaturgia a partir do conto Os Anjos, de Teolinda Gersão

CENA 1

(Quando a cortina abre, ouvem-se vozes em surdina. As cinco personagens [que serão a seguir três Narradoras/Ilda] estão em contraluz)

VOZES – Tristeza, ansiedade, vazio, melancolia, desalento, apatia, loucura, angústia, sufoco.

CENA 1 A

(Entram as duas Mães, uma ficando à frente da outra. A de trás (a Mãe física) segura a corda com as duas mãos, a outra (a Mãe cantora) mima o gesto. No gesto de colocar a corda à volta do pescoço, as Ildas gritam)

ILDAS – *(para a Mãe)* Pare!

(A primeira Ilda criança corre para junto das Mães, tirando-as da força e segurando a Mãe física no colo (criando a imagem da Pietà). A Mãe cantora e as outras Ildas mimam toda a gestualidade)

CENA 2

NARRADORA 1 – A minha mãe ficou doente. Não se vestia, nem se penteava, trazia a camisa de noite o dia inteiro, andava descalça e falava sozinha. Não fazia a lida da casa, esquecia-se de fazer o jantar.

CENA 2 A

(Entra o Pai, observa a cena)

PAI – *(com um caneco na mão)* Assim não se pode viver! *(enraivecido, sai)*

CENA 3

NARRADORA 2 – Um dia, a minha mãe cortou os pulsos com a faca da cozinha e fomos encontrá-la numa poça de sangue.

NARRADORA 3 – Então, o meu pai levou-a ao médico da vila. Andou três léguas. *(mimam toda a cena)*

CENA 4

(O pai e a mãe chegam ao médico)

PAI – Doutor, olhe que eu morro se ela nunca mais ficar como era dantes.

MÉDICO – *(limpa os óculos e enxuga a testa. Para ela)* Tire a blusa. *(Ela tira a blusa. Ele ausculta-a, toma-lhe o pulso. Ao marido, entregando-lhe uns frascos)* Vai levar isto para ela tomar.

CENA 5

NARRADORA 1 – O médico receitou uns pós que ela deitava num copo e desfazia em água e depois ficava todo o dia a dormir.

NARRADORA 2 – Quando acabou de os tomar, voltaram lá. *(Mimam toda a cena, da burra, acelerada)*

CENA 6

MÉDICO – *(em velocidade normal, ao marido)* Vai levar isto para ela tomar. Não há mais nada a fazer. Isto não tem cura!

NARRADORA 3 – Ela tornou a tomar os pós, a tomar os pós... e a dormir o dia todo... e continuou a fugir de casa.

CENA 7

(Entram as velhas Marília, Prazeres e Belmira, em passo ritmado (com instrumental), de banco na mão. Irónicas)

MARÍLIA – Ele gosta muito dela.

PRAZERES – Sempre gostou, Marília.

BELMIRA – *(sarcástica)* Ó Prazeres, isso é porque ela está doente.

MARÍLIA – Não digas isso, Belmira.

PRAZERES – Ele só tem olhos para ela.

BELMIRA – *(cínica)* Não sei se posso dizer o mesmo dela.

CENA 8

(Do lado direito, em plano subido, vê-se o Pai com um serrote a cortar. Do outro lado, está Serafim com um malho a bater o ferro. Entra a música “Margarida” ao piano. As Mães física e cantora encontra-se no centro de cena, sentadas de costas uma para a outra, a desfolhar um malmequer. Enquanto isto, a Mãe Cantora, canta a letra da canção “Margarida”. Sentadas no proscénio, do lado esquerdo, as cinco Ildas fazem coro)

MÚSICA “Margarida”

MÃE CANTORA –

Distraída

Margarida

Escorregou

À entrada

Desastrada

Se entregou

Evidente

Incidente

No altar

Que tontice

Quando disse

O verbo amar

CENA 9

(Entra em cena o Pai, chamando pela filha e cortando repentinamente o final da canção. As cinco (narradoras, criança e adolescente) reagem em simultâneo, olhando para ele)

PAI – *(gritando)* Ilda!

AS CINCO ILDAS – *(olhando para o Pai)* Sim, pai? *(A Ilda criança destaca-se das outras quatro e corre para junto do Pai. As outras quatro ficam a olhar toda a cena)*

PAI – Ilda, olha pela tua mãe, senão acontece uma desgraça.

ILDA – Sim, pai. Eu vou segui-la.

(No final, a Ilda adolescente sai de cena)

CENA 10

NARRADORA 1 – Mas ela não gostava de ser seguida.

NARRADORA 2 – Enfurecia-se com o meu pai.

NARRADORA 3 – Mas também comigo se enervava.

NARRADORA 1 – Fechava-me no canil com o cão.

NARRADORA 2 – Ou metia-me no galinheiro e não me dava de comer durante todo o dia.

CENA 11

NARRADORA 3 – Uma vez, fugi e corri para a fonte.

MÃE – *(gritando)* Para, Ilda, senão apanhas mais.

LOURENÇA – *(agarrando Ilda)* Ai vizinha, agora é que é dar-lhe poucas!

MÃE – Segure-a bem, Ti Lourença.

(Lourença segura Ilda e a mãe bate-lhe. Entretanto, Ilda morde a mão de Lourença e esta, finalmente, solta-a. As outras três Ildas, no proscénio, do lado esquerdo mimam fisicamente a reação às bofetadas recebidas pela Ilda em plano principal)

CENA 12

NARRADORA 1 – Um dia, por vingança, preguei-lhe um susto. Escondi-me debaixo da cama enquanto ela ia à fonte. E quando ela voltasse e passasse perto tocava-lhe no pé, para ela pensar que era um rato e soltar um grito.

(Enquanto o NARRADORA 1 vai narrando, as Ildas mimam a ação, escondendo-se debaixo do piano)

NARRADORA 2 – Mas adormeci debaixo da cama e quando ela voltou e não me viu foi por mim a todo o lado. Juntaram-se os vizinhos.

CENA 12 A

(Toda a aldeia se levanta em alvoroço. Correm de um lado para o outro, em simultâneo com as deixas do Pai, da Mãe e das Velhas)

PAI – *(afrito)* A Ilda deve ter caído a um poço!

MARÍLIA – *(com as mãos em prece, com falsa pena)* Ai, coitadinha!

PRAZERES – *(subindo o tom, mas igualmente falsa)* Ai, pobrezinha!

BELMIRA – *(com a mesma atitude que a anterior)* Ai, desgraçadinha!

MÃE – *(chorosa)* Ela fugiu!

MARÍLIA, PRAZERES e BELMIRA – *(indignadas, em coro)* Ai, a desgraçada!!!

VOZES DO POVO – *(gritando)* ILDA! ONDE ESTÁS?

CENA 12 B

(Todos convergem para o centro de cena, abatidos. Caminham devagar, de costas para o público, em direção ao fundo de cena. Continuam a dizer a frase “ILDA! ONDE ESTÁS?”, em fade-out, enquanto a NARRADORA 3 narra)

NARRADORA 3 – Quando acordei e vi a casa cheia de gente pensei que tinha acontecido alguma coisa ruim, porque, quando as casas se enchem de gente, era quando morria uma pessoa e então não saía de baixo da cama, com medo de que alguém estivesse morto e eu não sabia.

CENA 13

(Mudança de ambiente e de tom)

NARRADORA 1 – Mas isso foi antes de a minha mãe ter piorado. Porque no princípio da doença ainda eu ia com as outras crianças brincar no olival.

NARRADORA 2 – Éramos sempre muitos, porque a Lourença, a Marília, a Prazeres e a Belmira tinham cada uma oito filhos. Dormiam todos na mesma cama, uns com a cabeça para a cabeceira e outros com a cabeça para os pés.

NARRADORA 3 – As outras mulheres da aldeia também tinham muitos filhos e era bom assim, porque ninguém estava só.

CENA 13 A

(Ilda, Faustino, Josefa e João jogam ao “Macaquinho chinês”)

FAUSTINO – *(olhando para o céu)* Se aquele avião caísse aqui em baixo, ficávamos ricos.

ILDA – Porquê?

JOÃO – Porque é grande.

JOSEFA – E deve trazer muita coisa lá dentro.

JOÃO – *(desenha a giz um xis e um círculo. Olhando para o céu e esbracejando)* Cai aqui em baixo! Cai aqui em baixo!

TODOS – Cai aqui em baixo! Cai aqui em baixo! *(riem)*

CENA 14

PAI – *(chamando do outro lado da cena)* Ilda!

ILDA – *(do outro lado)* Já vou, pai. *(vai)*

PAI – *(à chegada de Ilda)* Vais ficar em casa a tomar conta da tua mãe.

ILDA – Está bem, pai. Eu também não gosto de andar na escola.

PAI – É. Não faz mal não ires à escola. Assim como assim, eu também nunca lá aprendi nada, nem sequer as letras.

CENA 15

NARRADORA 1 – Um dia, a minha avó morreu e o meu pai foi buscar o meu avô.

MÃE – *(gritando)* O teu pai é um peso.

PAI – Fala baixo.

MÃE – *(gritando)* Carrega-o tu, que és filho dele.

PAI – Fala baixo, olha os vizinhos.

MÃE – *(gritando)* Vai buscá-lo a casa do diabo e vem com ele às costas.

PAI – Fala baixo, por favor.

MÃE – Para cuidar dele, avia-te sozinho. Não contes comigo. Para me dar cabo do juízo já me basta a Ilda.

CENA 16

(Entram Adelaide e Lourença num dos lados do palco)

ADELAIDE PINTO – Isto foi o velho que lhe pegou a doença.

LOURENÇA CARNEIRO – Deve ter sido, Adelaide. Ele também deixa cair as coisas.

ADELAIDE PINTO – Pois é, Lourença. Treme muito dos braços e das mãos.

LOURENÇA CARNEIRO – E fica sentado, emparvecido, na soleira da porta.

ADELAIDE PINTO – Pois, e agora vai passar a moléstia à Ilda.

LOURENÇA CARNEIRO – Lá vai a rapariga continuar aquele fado...

CENA 17

(Entra o avô devagar)

ILDA – *(cheirando-o)* Oh, avô, há quanto tempo é que não toma banho?

AVÔ – Tomar banho? Eu costumava tomar banho quando o rei fazia anos. Agora como já não temos rei...

ILDA – Oh, avô. Temos de ir tomar banho.

PAI – Ilda, é melhor ires às compras. E depois faz o comer.

ILDA – A mãe?!

PAI – Está deitada. Faz o que te peço. Eu vou cortar árvores. *(sai)*

CENA 18

ILDA – Eu gosto muito do meu pai, avô. E também gosto muito das árvores.

AVÔ – O teu pai também gosta das árvores. E preferia não as cortar. Mas o dinheiro tem de se ganhar.

ILDA – *(rematando)* E ele ganha. *(mudando de tom)* Oh, avô, e vossemecê, o que é fazia quando podia trabalhar?

AVÔ – Eu a tua avó éramos caseiros numa quinta, porque a aldeia onde morávamos antes foi inundada.

ILDA – Inundada?

AVÔ – Inundada de propósito.

ILDA – De propósito?

AVÔ – Sim, de propósito.

(Mudança de luz/ambiente)

AVÔ – *(canta)*

MÚSICA “Lamento”

Fizeram uma barragem e abriram as comportas e a aldeia desapareceu. Foi nessa altura que eu adoeci. Comecei por sentir falta de força no polegar

da mão esquerda. Pensei que tivesse dado mau jeito. Mas não melhorou. Com aquela mão não conseguia segurar o escopro e o martelo.

ILDA – O escopro e o martelo?

AVÔ – Sim. As ferramentas do pedreiro. Mas faltava-me a esquerda para trabalhar. Depois, a falta de força passou-me para o antebraço e o braço e depois também para a outra mão.

ILDA – E não foi ao médico?

AVÔ – Fui. A tua avó insistiu e eu fui. O médico mandou-me a outro médico e este médico mandou-me ao hospital. Fui lá umas dez vezes. Deram-me quinino e salvarsan.

ILDA – O que é isso, avô?

AVÔ – Eu sei lá. Eram umas mistelas amargas como rabo-de-gato.

ILDA – E melhorou?

AVÔ – Não, piorei. No hospital avisaram-me que iria piorar sempre.

ILDA – E piorou.

AVÔ – Era uma coisa que trepava pelo corpo, como uma hera na parede.

ILDA – Então, foi por isso que foi encolhendo!?

AVÔ – Comecei a ter muito peso nos ombros e dores na nuca quando virava o pescoço. Mas não me custa falar. E por isso falo.

CENA 19

NARRADORA 2 – Aprendia muita coisa com o meu avô.

NARRADORA 3 – Só na escola é que eu não aprendia.

CENA 19 A

(A professora mostra, um a um, três cartazes)

PROFESSORA – Ilda, o que é que está aqui escrito?

ILDA – Não sei, senhora professora.

PROFESSORA – Meninos, o que é que está aqui escrito?

ALUNOS – *(à medida que a professora vai mostrando os cartazes)* Roda, Ri-o, Ri-bei-ro.

PROFESSORA – Ilda, vem cá. Dá-me a tua mão. *(pega-lhe na mão e dá-lhe umas reguadas, com uma palmatória. O som é produzido por uma clava percutida. Pega numas orelhas de burro)* Agora põe estas orelhas de burro e vai para o canto da sala.

ILDA – *(Vai para trás, vira-se de costas e esconde a cara)*

PROFESSORA – Ilda, vira-te para a frente!

CENA 20

(Os atores circundam Ilda, abanando as mãos em cima da cabeça a fingir as orelhas de burro)

FAUSTINO – É burra!

JOSEFA – É burra!

JOÃO – É burra!

FAUSTINO – Hi-ho!

JOSEFA – Hi-ho!

JOÃO – Hi-ho!

(Desmontam a cena)

CENA 21

AVÔ – *(tira do bolso um almanaque)* Ilda, toma este almanaque. Já viste, tem umas figuras muito bonitas. Quando eu era pequeno deram-me uma gaita-de-beiços. Chamavam-lhe harmónica.

ILDA – O que é isso, avô?

AVÔ – A primeira que tive, fui eu que a inventei. Queres ver? *(pega num pente e num pedaço de papel celofane)*

ILDA – Que bonita, avô. Então isso é que é uma “flarmónica”!?

AVÔ – Harmónica?! Não. Isto é um pente, coberto com um papel celofane. Agora já não consigo tocar harmónica. Falta-me o sopro.

ILDA – Posso experimentar?

AVÔ – Podes. *(dá-lhe o pente)*

ILDA – *(começa a tocar)*

AVÔ – Que bonito, Ilda!

CENA 22

(Entram as mulheres. Armam zaragata. No final da contenda desmancham a atitude de conflito e ficam de novo amigas)

ADELAIDE PINTO – Ah, pois é, Fernanda, o Serafim das Canas perde o dinheiro todo às cartas.

FERNANDA CANDEIAS – Ó Adelaide, o Serafim não tem que preste, *(babada)* a não ser boa figura.

LOURENÇA CARNEIRO – Mas disso não se vive. Boa figura e paleio, o diabo que os leve.

ADELAIDE PINTO – Pois é, Lourença. Deve dinheiro a toda a gente. O Zé Caçador já nem lhe fia.

FERNANDA CANDEIAS – E dizem que não dá nada à Maurícia, nem sequer dinheiro para alimentar a menina.

LOURENÇA CARNEIRO – Pois, a Maurícia, coitada, foi mais uma.

ADELAIDE PINTO – (*irritada*) Mas as mulheres ainda olham para ele! Não chega o que fez à Maurícia! Se calhar, querem igual.

FERNANDA CANDEIAS – (*suspirando*) Começa a fazer-lhes olhos e elas caem que nem tordos.

LOURENÇA CARNEIRO – Não sei o que tem a mais que os outros.

FERNANDA CANDEIAS – (*suspirando*) Ai de quem se fia em homens desses. (*saem*)

CENA 23

(*Entram os homens com canecas na mão*)

CRUZ – Olha, o Serafim pediu outra vez ao Barbeitos.

CÂNDIDO – Diz que vai receber uma herança. (*ri-se*)

PAI – (*rindo-se*) O quê? Que vai receber uma herança?!

CARLOS BORDALO – Pois sim, fia-te nessa e mais na Virgem.

CRUZ – Aquele só depois de morto é que se emenda.

CÂNDIDO – Nem morto.

CARLOS BORDALO – Pois não. Nem depois de morto. Ainda há de jogar o que tem e o que não tem com três palmos de terra em cima.

(*Riem. Erguem as canecas, enquanto recitam o texto*)

TODOS –

O primeiro bebe-se inteiro,

O segundo, até ao fundo,

O terceiro, como o primeiro;

O quarto, como o segundo;

O quinto bebe-se todo;

O sexto, do mesmo modo;

O sétimo bebe-se cheio;

O oitavo, duas vezes meio...”

CÂNDIDO – Ó Carlos, toca aí qualquer coisa.

CARLOS BORDALO – Toco, sim senhor. *(toca viola)*

PAI – *(canta)*

MÚSICA “*Dá-me vinho*”

Se queres que eu cante bem

Meu amor, pinga de vinho

O vinho é muito doce

Faz o cantar fininho.

Meu amor, vinho, vinho

Eu água não sei beber

Água tem sanguessugas

Tenho medo de morrer.

CENA 24

(Ouve-se música de órgão de igreja)

NARRADORA 1 – Naquele dia a minha mãe não foi à missa, doía-lhe a cabeça e ficou na cama. E a Adelaide Pinto passou para me levar. *(Ilda vai de mão dada com Adelaide)* À saída da igreja o Serafim veio ter connosco e deu-me um embrulho. *(o pacote está embrulhado em papel pardo, atado com uma guita)*

SERAFIM – Toma, é um remédio para o teu avô. Não te esqueças de entregar à tua mãe, porque é urgente.

CENA 25

(Mudança de espaço cénico. Ilda entrega o pacote ao avô, que o dá à nora)

MÃE – *(sorridente)* É uma receita do boticário de Alvião. Dizem que é um remédio bom para as tremuras.

CENA 26

NARRADORA 2 – Nos dias seguintes a minha mãe tinha um ar melhor. Parecia-se mais com a cara que tinha no retrato, quando dançava nas festas, de vestido novo.

(Na cena, Ilda pega na fotografia e olha-a demoradamente)

CENA 26 A

NARRADORA 3 – O meu avô também se lembrava de ir a festas, na aldeia onde vivia.

(A cena passa-se atrás da cortina de tule (numa reminiscência ao passado do Avô e simultaneamente da Mãe, quando conheceu Serafim). Entra o Padre debaixo de quatro guarda-chuvas gigantes vermelhos (numa alusão a um pálio). Entram tambores, tocados por dois dos atores. A música é de procissão. A música dilui para um tom festivo. Quatro mulheres entram cada uma com seu guarda-chuva, numa dança sensual. Entram cabeçudos. A música é de festa e baile. O Padre dança com um dos meninos da aldeia. E, em destaque vê-se a Mãe e Serafim a dançarem juntos.)

CENA 27

(As narradoras e a Ilda que fará a menina adolescente, soltam o cabelo, fazendo a passagem para a adolescência)

NARRADORA 1 – Os anos passaram. Um dia, encontrei um retrato do Serafim das Canas, no fundo do gavetão do roupeiro. Ele estava vestido de soldado.

(Na cena, Ilda pega na fotografia e olha-a demoradamente)

NARRADORA 2 – Foi nessa altura que pensei de repente: Era com o Serafim que a minha mãe dançava. No tempo em que eu não tinha nascido.

(Esta deixa ecoa nos ouvidos de Ilda [em cena] e das três narradoras, que se entreolham)

CENA 28

(Repete-se a ação da Cena 24. Ilda está de mão dada com Adelaide Pinto)

SERAFIM – *(para Ilda, simpático)* Olá!

ILDA – *(não responde e vira a cara)*

SERAFIM – Amanhã, vou outra vez a Alvião e trago o remédio para o teu avô. Passa lá em casa a buscá-lo.

CENA 28 A

NARRADORA 3 – Mas eu não fui.

CENA 29

(A Mãe entra por um corredor de luz vermelha, de braços ao longo do corpo, vestida só com camisa de noite)

CENA 29 A

(Entram Lourença, Fernanda e Carlos. Olham para Margarida. Entra o Pai)

LOURENÇA – É melhor metê-la no hospício.

FERNANDA – Vós não podeis vigiá-la o tempo todo.

CARLOS BORDALO – Ainda por cima com o velho entevado.

CENA 29 B

(O Pai abraça Margarida, vai para beijá-la, ela evita-o. Ele pega nela às costas e sai)

CENA 30

(Entra o avô caminhando com esforço. Ilda dirige-se-lhe. Este não se detém. Ilda começa a dizer o texto, andando de costas, para conseguir olhar o avô nos olhos)

ILDA – Avô, o Serafim disse-me que amanhã ia trazer mais remédio. E para eu passar em casa dele buscá-lo. Mas do Serafim só queremos distância, porque ele não presta. Não é, avô?

AVÔ – Não digas isso.

ILDA – É o que toda a gente diz.

AVÔ – *(para o movimento. Decidido)* Pode ser tudo isso que dizem, mas ele também é um bom homem. O remédio fez-me bem às dores e é urgente que vás buscar mais.

ILDA – Está bem, eu vou, avô.

CENA 31

(Serafim entra com um banco e uma viola. Senta-se, toca e assobia o tema “Margarida”. Ilda vai entrando e olhando para ele)

ILDA – Senhor Serafim!

SERAFIM – *(ele não a ouve)*

ILDA – *(gritando mais alto)* Senhor Serafim!

SERAFIM – *(continua a tocar e a assobiar, não a ouve)*

ILDA – *(já ao pé dele)* Senhor Serafim!

SERAFIM – *(vendo-a)* Ilda, olá! Vens por causa do teu avô? *(pega num pacote igual ao primeiro, embrulhado em papel pardo, atado com uma guita)* Toma, entrega isto à tua mãe. É urgente!

CENA 32

(Mudança de espaço cénico. Ilda entrega o pacote ao avô, que o dá à nora)

MÃE – *(pegando no pacote, cheira e sorri)* Já lhe trago o chá. *(sai)*

AVÔ – São espíritos que andam com ela. A tua mãe tem de saber o que querem. Tem de ir sozinha de noite ter com eles. De contrário, nunca a vão deixar em paz.

ILDA – O que são espíritos, avô?

AVÔ – São anjos.

ILDA – Bons ou maus?

AVÔ – São anjos. E a tua mãe tem de ir ter com eles. Quando eles querem que se vá, a gente tem de ir. De contrário, acontece algum mal. Não se pode desobedecer aos anjos.

ILDA – Mas eu tenho medo. E se ela se perde e não encontra o caminho? E se tropeça nas pedras... cai nas silvas... se se cruza com lobos... se escorrega do alto dos barrancos?

AVÔ – Ela estará segura, porque os espíritos vão com ela e guiam-na.

CENA 33

NARRADORA 2 – Entretanto, a minha mãe passou a sair de noite, quando mudava a lua. A cada mudança de lua. E voltava de manhã, com a roupa a cheirar a fumo.

CENA 34

(A Mãe Cantora senta-se num banco junto ao proscénio, do lado esquerdo, cantando “Pairo nas asas do vento”. Começa por ver-se, em plano subido, a silhueta dos corpos da Mãe física e de Serafim distantes um do outro, ela entrando do lado esquerdo e ele da direita, num corredor de luz azul. Durante a música, os dois amantes vão-se aproximando, até se abraçarem dentro de um coração de luz)

MÚSICA “Pairo nas asas do vento”

MÃE CANTORA –

Este aperto no meu peito,
Um sufoco de morte,
Com o coração desfeito.

Uma vida a padecer,
Cativa do teu amor,
Longas penas por te não ver.
Tomo novo alento,
Em teus braços me enlaço,
E pairo nas asas do vento.

CENA 35

(Entra de rompante o Pai, com um pau na mão)

PAI – *(ao avô)* Seu porco velho, seu porco sujo! Está a comprar quem trate de si na doença. Não se importa de fazer pouco do seu próprio filho! Eu bem sei dos anjos e das noites de lua! *(vai para bater-lhe com o pau)*

AVÔ – Ai!

PAI – *(deixa cair o braço que segura o pau e sai enfurecido)*

CENA 36

(Ilda entra)

AVÔ – *(a Ilda)* Se a tua mãe não for, a cada mudança de lua, torna a ficar louca e morre.

ILDA – *(lê o o almanaque ao avô)* “Maomé dormia quando o Arcanjo Gabriel veio procurá-lo e o conduziu, rápido como um relâmpago, ao primeiro céu e a todos os outros céus. Maomé elevou-se tão alto que ouvia o

ranger das asas dos anjos em volta da cabeça. Percorreu os céus em quinhentos anos.” Quem é Maomé, avô?

AVÔ – Não sei, filha.

CENA 37

(Ilda dirige-se ao centro de cena, com um banco. Entram as crianças e o Padre. Todos congelam)

CENA 37 A

NARRADORA 3 – Eu andava na catequese e ia à missa, por isso, o senhor padre devia ter resposta para mim.

CENA 37 B

(Todos descongelam)

ILDA – Senhor padre, quem é Maomé?

PADRE – *(franzindo a testa)* Porquê essa pergunta?

ILDA – Li no almanaque que o meu avô me deu.

PADRE – No próximo dia de catequese, traz-me o almanaque!

CENA 37 C

NARRADORA 1 – Não me esqueci e levei-lhe o almanaque.

(Ilda dá o almanaque ao Padre)

NARRADORA 2 – Dois meses depois, o padre, devolveu-mo.

(O Padre rasga-lhe as páginas centrais do almanaque)

NARRADORA 3 – Eu queria ler novamente a história de Maomé.

CENA 37 D

ILDA – *(folheia o almanaque para trás e para a frente. Chora de raiva)* O almanaque é meu! O padre roubou o que não lhe pertencia. Aos ladrões cabe o inferno. Seja padre ou não.

CENA 38

NARRADORA 1 – Eu ia fazer a primeira comunhão. O padre dizia que o dia da primeira comunhão era o mais feliz da nossa vida.

CENA 38 A

(Missa. Entram as velhas todas e os homens, formando um coro. Começam a fazer vocalizos, baixinho)

NARRADORA 2 – Mas o dia mais feliz da minha vida chegou e passou e nada aconteceu.

NARRADORA 3 – A hóstia era uma coisa leve como pó, que me ficou colada à língua e quase nem senti ao engolir.

(Entra o maestro)

MAESTRO – *(apontando com a batuta)* Um, dois, três, quatro...

CORO – La-la-la-la...

CENA 38 B

PADRE – Não estou a gostar. Há aqui alguém a desafinar. *(ordenando)* Ora, cantai lá, outra vez!

(O coro repete a cantoria desafinada)

PADRE – Há, de facto, aqui alguém que desafina. *(às Velhas)* Vinde cá, uma a uma, e cantai aqui ao meu ouvido.

(As Velhas dirigem-se ao Padre e cantam-lhe ao ouvido. A terceira é a que desafina)

PADRE – Ah, então é você... *(pega na cara da velha, segura-a de um lado e esbofeteia-a do outro. Vai alternando, segurando do lado esquerdo, dá uma bofetada do lado direito e vice-versa. O som é produzido por uma clava percutida)* Agora, podeis começar. *(irritado)* Mas, desta vez, afinadas!

(O coro, finalmente, canta afinado. Terminando a cantoria, o Padre faz o discurso)

PADRE – (*exagerado*) Atentai sobre o perigo das leituras não vigiadas. Almanques e quejandos, na sua aparência inocente, estão cheios de superstições e credices e podem até aliciar para falsas religiões. Devem só ler-se jornais e folhetos visados pela autoridade eclesiástica, porque esses é que são amigos do povo e tementes a Deus.

Agora ide em Paz...

CENA 38 C

MAESTRO – (*apontando com a batuta*) Um, dois, três, quatro...

CORO –

Ó anjos cantai comigo,
ó anjos cantai sem fim,
dar graças eu não consigo,
ó anjos dai-as por mim. (Bis)

CENA 39

(*À saída da igreja Serafim fica a ver a Mãe a ir-se embora, enquanto ela olha por cima do ombro e sorri*)

CENA 40

MARÍLIA – (*descarada*) Estais a ver, o marido gosta muito dela.

PRAZERES – O amor é cego.

BELMIRA – A cisma é pior que uma doença.

MARÍLIA – (*sarcástica*) É que ela estava doentinha, coitadinha.

PRAZERES – (*irónica*) É. Mas já lhe passaram as maleitas todas. (*curta pausa*) Voaram...

(*as três riem*)

BELMIRA – (*cínica*) E é mesmo à descarada. Só não vê quem não quer.

MARÍLIA – Quanto mais ela o despreza, mais ele gosta dela.

PRAZERES – (*encolhendo os ombros*) É masoquista.

BELMIRA – (*cáustica*) É burro!

MARÍLIA – (*concluindo*) É homem! (*saem*)

CENA 41

(A Mãe e a Mãe Cantora avançam do fundo para a frente, declamando o poema. Sentam-se na beira do proscênio, a Mãe cantora, cantando a segunda parte da estrofe e a outra replicando com os versos da primeira parte. A seguir, cantam as duas, com o coro das Ildas a acompanhá-las)

MÃE e MÃE CANTORA –
 Andam aves agoirentas,
 Quase a rasarem o chão!
 Nunca dizendo que sim,
 Dizendo sempre que não!
 Mas não tenho mão em mim,
 Que importa a voz da razão?
 Eu vou sempre ter contigo,
 Por mais que digam que não!

CENA 42

NARRADORA 1 – A minha mãe deixara de estar doente. Voltara a ver-nos e a sorrir-nos.

NARRADORA 2 – Tinha paciência com tudo, mesmo com o meu avô, que deixara de andar. *(A Mãe empurra a cadeira de rodas ao avô e faz-lhe uma festa no ombro)*

NARRADORA 3 – Mas eu decidi que não voltaria à igreja. Porque nenhum anjo me esperava nos degraus da porta nem nos degraus do altar.

EPÍLOGO

(Do lado esquerdo, à frente, desce da teia um baloiço. A Ilda adolescente senta-se nele e canta “Há de haver pra mim um anjo”. Em fundo, atrás da cortina de tule o Serafim caminha, da direita para a esquerda, num corredor de luz vermelha, em tronco nu. Entram todos, perfilando lateralmente, cantando o refrão. À segunda vez que Ilda cantar o tema, o refrão entrará em simultâneo)

MÚSICA “Há de haver pra mim um anjo”

Deve andar por í um anjo
 Que me conhece já de cor
 Eu não sei como me arranjo

Isto só pode ser amor
Igual a uma criança
O meu coração dança
Esta melodia de amor
Que me faz sonhar

Refrão

Há de haver pra mim um anjo (*Bis várias vezes*)

FIM

