

# ENTREVISTA

## ENCONTROS COM ESCRITORAS PORTUGUESAS

Lúcia Castello Branco

**E**star em Portugal como pesquisadora não é exatamente o que se pode denominar uma tarefa fácil. Aliás, a situação do brasileiro em Portugal não tem sido nada fácil, como se pode verificar pelos recentes estremecimentos diplomáticos entre os dois países, detonados por uma hostilidade ostensiva dos portugueses, com relação à entrada de brasileiros naquele país.

Portugal e os portugueses, tão familiares e tão estranhos aos brasileiros, acabam nos obrigando a uma atitude de forçado recolhimento, quando o que ali buscávamos era, antes, o contato. Ao menos tem sido esta a experiência de boa parte dos brasileiros que ali se encontram. Ao menos foi esta a experiência que me coube, nos dois primeiros meses naquele país estranhamente familiar que, a meus olhos, recusava-se a abrir-me as portas com um mínimo de respeito às normas da cordialidade e da hospitalidade.

Foi tentando franquear, de certa forma, os limites dessa aparente impermeabilidade dos portugueses e pensando em expandir, para a contemporaneidade, a pesquisa que ali me havia levado (recolher manuscritos de mulheres místicas do séc.XVII), que decidi realizar essa série de entrevistas com escritoras portuguesas da contemporaneidade. Lendo com prazer a ficção de muitas delas (em sua grande parte, ainda desconhecidas por mim), selecionei três autoras, cujas obras são de inegável qualidade literária e ainda pouquíssimo conhecidas no Brasil. Assim, procurei conversar com elas, buscando ouvir, em sua outridade, algo talvez de comum, de reconhecível, que me permitisse pensá-las sob o viés da escrita feminina, questão que já há longo tempo venho elaborando.

A primeira incontestável surpresa, deu-se, é claro, ao deparar-me com a absoluta incomunicabilidade entre os dois países, no que se refere à produção literária contemporânea: Portugal e Brasil sabem muito pouco sobre o que se produz atualmente, em Literatura, num e noutro país. Enquanto os portugueses param em sacralizadas e cristalizadas referências,

como Guimarães Rosa, Érico Veríssimo e Jorge Amado (apesar de certa penetração da Companhia das Letras nas livrarias portuguesas), para nós, a literatura portuguesa contemporânea parece reduzir-se a José Saramago.

Nomes como os de *Teolinda Gersão* (traduzida, atualmente, em cinco idiomas), *Hélia Correia* (recentemente premiada pela SPC), e *Maria Gabriella Llansol* (último prêmio SPE, dona de uma escrita de rara beleza, que radicaliza a dicção de uma Clarice Lispector, por exemplo), soam ainda como pouco ou nada familiares, aos nossos ouvidos.

Foi pensando nisso, nesse hiato inexplicável entre os dois países (já que falamos, mais ou menos, a mesma língua), e movida por um impulso de entrar em contato com essa cultura estranhamente familiar, que decidi realizar essa série de entrevistas. E o que se deu, para minha surpresa, foi mais que algumas entrevistas casuais. Foram encontros entre culturas, entre horizontes de leitura, entre linguagens, entre textos. E esses encontros terminaram por me obrigar a admitir, mais uma vez, que a escrita tem a sua força, que a escrita pode. Pode fazer desse lugar da absoluta diferença, da irreduzível singularidade, que a linguagem sempre é, um espaço que, ao menos provisoriamente, o *outro* possa habitar: o espaço literário.

### **A ficção de Hélia Correia: "As criaturas iriam sufocar"**

O que me fez procurar Hélia Correia não foi exatamente a beleza de seu texto, o desenho melódico de sua ficção. Suave e, ao mesmo tempo, telúrica; surreal e, simultaneamente, terrena, material, sua escrita evoca, em alguns momentos, um certo Guimarães Rosa, em seu ritmo oralizante, em sua dicção alentejana, que nos faz lembrar algum sertão mineiro. Apesar da inegável qualidade de sua literatura, o que me moveu até Hélia foi um depoimento da autora a uma jovem estudante, reproduzido na apresentação de um de seus livros, *Montedemo*, e que diz da posição da escritora em relação ao fazer literário:

*Perguntou-me outro dia uma jovem estudante - interpretando a minha indiferença pelos confortos e glórias do mercado como indiferença pela publicação - por que motivos não guardava eu os manuscritos na gaveta.*

*'As pobres criaturas iriam sufocar' - respondi.*

Sorrindo, com os olhos vermelhos por uma constante crise alérgica, Hélia Correia abriu-me a porta de sua pequena casa de campo, em Janas, uma aldeia ao pé da serra de Sintra, a 30 km de Lisboa. O interior daquela casa saloia, minuciosamente ornamentada por pequenos objetos escolhidos por ela mesma, cortinas que ela mesma teceu, paninhos bordados a mão,

garantiram àquele nosso primeiro encontro um inesperado ar de acolhimento e intimidade. "Fui eu mesma que te ci" - ela me disse. "Eu não sabia que sabia, porque nunca fiz. Mas minhas mãos sabiam".

Penso, imediatamente, na escrita de Hélia: o mesmo ar de familiaridade ali se desenha. Talvez seja a voz, talvez o tom, talvez uma velha música. Quem sabe a independência dessas criaturas lhes permita circular entre nós, leitores, com certa familiaridade, apesar do constante estranhamento que o clima de seus textos provoca.

"Estou aqui para saber que criaturas são essas que vão enlouquecer" - eu quis dizer. Não foi necessário. Antes mesmo que eu expusesse "cientificamente" as razões que me faziam interessada nessa relação entre literatura e loucura, que sua escrita me sugeria, Hélia respondia à minha provocação: "Quando eu era pequena achava que era louca e, como quase não falava, as pessoas não percebiam. E pensava: elas não percebem é porque não falo".

Lembro-me, então, de Alvaro, personagem de *A Casa Eterna*, seu livro mais recente (1991), "para quem a realidade mais forte da vida são as palavras, tão forte que cria uma cortina espessa capaz de distorcer a realidade humana que está à volta dele, que está para lá das palavras". A realidade "para lá das palavras" talvez permaneça, também para Hélia. Mas talvez permaneça em sua forma secreta, jamais revelada, como a menina e sua loucura.

"Escrevo no limite da loucura. Começo a escrever quando já não posso suportar as personagens. É como estou agora -- agora estou quase a chegar ao momento do insuportável. E vou ter que escrever. O que é muito agradável é ainda o antes da fala: elas aparecem e eu as vejo estar, viver. Aqui, em Janas, acontece muito: quando estou sozinha, a meter as mãos na terra, me vem aquele texto praticamente pronto. Ou, então, naquele momento pré-sono, depois de apagar a luz, um momento para mim muito difícil em que, de repente, vai-se perder... e nesse momento é o meu momento de criação. É muito bom, eu prolongo o mais que posso essa situação porque é um sonho, alguma coisa muito larga, em que as pessoas existem ainda muito sossegadamente".

Tudo isso, dito dessa maneira natural e despretensiosa, não costuma ser percebido pela intelectualidade sem algum incômodo. Afinal, como a própria autora admite, na contemporaneidade "é suposto que toda a gente trabalha a escrita; o trabalho da escrita é elementar. Eu sinto-me muito aflita porque não trabalho a escrita. Mas desisti de ser sincera, porque era tão trabalhoso depois agüentar a discussão com as pessoas que eu decidi: 'pronto, não tem a mínima importância, não digo mais.' Sinto-me desconfortável nessa matéria".

Subitamente, o mesmo silêncio - o mesmo que, na fantasia infantil, a protegia da exposição da loucura. O mesmo silêncio se impõe à mulher adulta, agora já autora de dez livros respeitados pela crítica: "pronto, não tem a mínima importância, não digo mais". Mas, apesar da autora, os livros continuam dizendo, para que as criaturas não sufoquem na gaveta. Dizem e não dizem, porque, em meio às palavras de Hélia, o silêncio se interpõe e há sempre algo que não se explica, algo que não se revela todo, como em *Montedemo*: "As encostas do monte ninguém sobe. Talvez, sim, as crianças. Quem conhece os seus pactos e segredos? Se lá vão, não o contam. Muitos são os momentos em que escapam à vigília das mães e das avós. Mas sempre responderam à chamada quando a festa termina e se regressa. Saltitantes, suadas e cobertas de um quente cheiro a ninho. Investindo nas coxas dos adultos como pequenos bodes matinais. O que há para além disso, e há tanta coisa, nunca foi perguntado e respondido. Porque aquilo que as palavras não cobriram, mesmo que exista, não se reproduz".

Nas intermitências do silêncio e da palavra, ouve-se, nesse texto, uma voz, uma música. Algo de evidentemente oral se passa por ali. "O que me comanda é a métrica. São decassílabos brancos. O que às vezes me faz parar é uma esdrúxula com três sílabas... É uma música, uma matriz musical. Não sou eu a dona, porque, muito menos que o significado, é uma matriz que me comanda, é o mecanismo a que chamava-se, no passado, de inspiração..."

E esse gesto de despossessão autoral, de despossessão da escrita, radicaliza-se no processo de conclusão do livro: "Eu só me liberto de um livro quando ele sai e eu o passo a outras pessoas. Aí não quero saber mais, não volto a ler, ele tem vida própria. É uma libertação, a publicação. Estão prontos, têm a sua autonomia, não quero mais saber deles. Depois de escrito, dou o texto a ler a três pessoas. São pessoas fixas: Jayme Rocha (o namorado) e um casal, meus compadres, uma médica e um musicólogo, pessoas de extrema sensibilidade. Ele me arranja uma música para ouvir o tempo todo em que estou a escrever o livro - ele sempre encontra a música certa. São esses os três leitores que têm autorização para cortar o livro - modificar, nada. Não podem colocar ali alguma coisa que não estava, mas podem cortar o que quiserem. Em *A Casa Eterna*, houve uma grande discussão sobre a última parte, porque ela queria cortar, mas ela perdeu porque os outros dois foram contra".

Mas a esse gesto de absoluto desprendimento, em que a obra surge como um outro radical, corresponde também um gesto de apropriação da voz, do texto, da coisa alheia. Pergunto a Hélia se ela já teria lido alguma coisa de Guimarães Rosa, pois seu último livro lembra-me o tom de Guimarães. E, para além da minha expectativa, Hélia confessa: "É possível. Li as *Veredas*."

Aliás, tenho-as aí, em algum sítio. Tenho-as roubadas. Eu faço questão de roubar coisas. É um defeito que tenho. Eu roubo - invisto aquele objeto de toda a carga que tem que ser roubado. É um chamamento de tal ordem que leva a pessoa a infringir".

Ladra de livros, ladra também de palavras, essa escritora que não evoca em seu texto e em seu depoimento nenhum gesto convencional do autor contemporâneo, subitamente faz lembrar Borges, esse bruxo da linguagem, também ele ladrão de idéias e de palavras. Talvez a isso se deva esse gesto radical de desapropriação do autor: são os objetos (as palavras) que nos chamam, e não o contrário.

E talvez também a isso se deva o apego exagerado da escritora a inúmeros e minúsculos objetos - os "meus fetiches": coleções de cogumelos de todos os tipos e cores, coleções de gatos de porcelana, cartões de amigos, chapéus, flores secas, cantos da casa. Lugares: "Próximos daqui, escondidos naquela serra, estão os meus Capuchos. Vou lá levá-la". "Este é o meu sítio" - me diz Hélia, quando entramos no Convento dos Capuchos, um mínimo e úmido mosteiro cravado na pedra. "Aqui gostaria de viver, aqui viveria, se me deixassem. Ali, naquela cela menor, um monje se asilou. E ali permaneceu, por trinta anos, até morrer. Aqui eu gostaria de viver. Sou muito ciumenta desse lugar. Não gosto quando muitas pessoas vêm aqui. Só gostaria de ter aqui as pessoas que eu convido".

Sinto-me presenteada. O Convento dos Capuchos, desaparecido na Serra de Sintra, o mais pobre convento da Península Ibérica, me foi dado, num fim de tarde, por Hélia Correia. Como viveria aqui, em meio a essas celas úmidas revestidas por uma fina película de cortiça, essa mulher frágil, asmática, que sofre da falta do ar? Lembro-me de Clarice, a nossa, aquela que quis escrever o sopro. Hélia Correia talvez seja perseguida por uma maldição da mesma espécie. E só então percebo que as criaturas de Hélia, as criaturas na gaveta, iriam sufocar, e não exatamente enlouquecer. Mas essa teria sido uma outra estória.

X.X.X.X.X.X.X.X.X.X.X.X.X.X.X.X

Obras da autora:

*O separar das águas* (romance, 1985)

*O número dos vivos* (romance, 1982)

*Montedemo* (novela, 1983, 1987)

*Villa Celeste* (novela, 1985) *A pequena morte/Esse eterno canto* (poemas em díptico, com Jayme Rocha, 1986)

*Soma* (romance, 1987)

*A fenda erótica* (Folhetim, 1988)

*A luz de Newton* (7 histórias de cores, 1988)

*A casa eterna* (romance, 1991)

*Perdição; exercício sobre Antígona seguido de Florbela*  
(teatro, 1991)

**Maria Gabriela Llansol : A escrita sem impostura**

Não gosta muito de entrevistas. Não costuma se deixar fotografar ("Se a minha escrita não tiver a sua força, de nada vale dar entrevistas, me dar a ver nos jornais"). Para minha surpresa, aceitou a proposta de encontro, de conversa. Marcou para quinze dias após meu telefonema. Às onze horas, no Café Ramisco, na Praia das Maças. Região coberta de névoa, como uma paisagem de sonho. Llansol estava lá, com seu olhar atento e um sorriso beatífico, me disse: "Penso que vou dar-lhe uma entrevista. Penso que a Lúcia poderá usar o gravador. Penso que o gravador é um instrumento de trabalho e não há problema. Mas é preciso calma, para que as palavras não voem de nossas bocas".

Peremptória, mas delicada, recusa o rótulo "feminino". No entanto, sua escrita é exatamente aquela que designo como feminina: fragmentária, singular, sua escrita franqueia os limites entre memória e ficção, estilhaça o sujeito, faz do pormenor inútil matéria literária, busca a coisa que o signo já não é como se possível fosse, busca o além da linguagem, o Real, o impronunciável. "Des-posseção", Silvina Rodrigues Lopes a chamou: perda, aniquilamento, esvaziamento do signo a seu grau zero: "Perguntou-me: 'Pode a linguagem sair de si mesma?'" (SS, p.12).

Llansol fala por duas horas. Faz-me fazer-lhe as perguntas que gostaria de lhe fazer se aquilo fosse uma entrevista. E responde-as, todas, uma a uma. Mas nosso encontro não é uma entrevista, ela me diz. Definitivamente, não. É um encontro.

"Por que escrevo?" - ela me diz, antes que eu lhe pergunte. "Escrevo para testemunhar o que meus olhos expectantes vêem. E vejo coisas concomitantes, várias realidades que me rodeiam e das quais faço parte. Aqui estamos eu e a Lúcia, neste jardim. Ali uma planta respira, ali correm as crianças, ali um cão late. A minha escrita é isto: é o meu sopro".

Pergunto-lhe sobre uma questão que se repete em quase todos os seus livros: a questão da impostura da língua. Llansol me diz: "Veja bem, a língua é uma impostura. Tudo aquilo que estamos aqui a falar é uma impostura. Mas é possível, em algum momento, atingir a linguagem, a língua sem impostura. É isso que o meu texto quer". "Com elas, estava a rapariga que temera a impostura da língua e que se tinha tornado tão pertinaz que Ursula, humilhada, acreditava que a impostura da língua existia. Por essa razão, sentia-se sem língua que a cobrisse, e debaixo de um céu sem estrelas" (CA, p.135).

Seus livros, que transitam entre a ficção e a memória(o diário), não parecem distinguir os gêneros: são sempre os

mesmos personagens-textos que se introduzem - Copérnico, Nietzsche, Bach, Hadewich -, na ficção e no diário. "Quando me perguntam se escrevo ficção tenho vontade de rir. Ficção? Personagens que acordam, dormem, comem? Não, não tenho nada a ver com isso. Para mim, não há metáforas. Uma coisa é ou não é. Não existe o *como se*. O que escrevo é uma narrativa, uma só narrativa que vou partindo, aos pedaços".

Escrevendo, então, um novo texto, em três volumes, *De Lisboa a Leipzig*, LLansol promove agora o encontro de Fernando Pessoa com Bach. Digo a ela que seus personagens parecem puras vozes, pura escrita sem corpo e não exatamente seres de papel. LLansol concorda e responde: "Não penso em Nietzsche ou Copérnico como vivos nem mortos. Penso que, para atravessar o tempo, eles de fato não podem estar nem vivos nem mortos e, portanto, não podem estar sujeitos a uma lei de acabamento da própria vida... Eles têm aí um traço de eternidade, nem são individuais, nem são universais, nem estão com ninguém, nem estão completamente sós".

Nosso segundo encontro deu-se quase um mês depois. Um mês depois, a entrevista. Com direito a gravação, com a promessa de uma foto sua, com o selo de uma amizade que ali se iniciava. LLansol levou-me a Praia Grande, perto de Colares, onde vive. Sentadas num café, conversamos. Repeti, quase que integralmente, as perguntas que havia feito a ela em nossa conversa anterior, fundadas, agora, no que ela já havia me dito. Li para ela um roteiro que havia feito para não perder no esquecimento total as frases daquele nosso primeiro encontro. LLansol sorria e respondia, comovida, à minha leitura: "Eu sei que para a Lúcia isso é um encontro e é por isso que eu aceitei falar com você".

Seus textos, como a sua presença, a sua figura, a sua voz, marcam-se por essa singularidade. Textos de gozo, da repetição insistente das mesmas questões - a impostura da língua, a inexistência de metáforas, a primazia da voz na escrita: "Há algo de oral nesses textos, ao mesmo tempo. A voz não está fora do texto. A voz não está dentro e nem fora do texto... Ao mesmo tempo é uma voz extremamente corpórea, é muito objetual essa voz. E, quando ela fala, ela provém de um corpo real que sabe perfeitamente qual é a sua experiência, o que viveu... Digamos que ela traz as marcas de sua própria existência..."

E essa escrita defende, sobretudo (e nisso se distingue, frontalmente, de grande parte da produção literária da contemporaneidade), uma modalidade de afeto, uma modalidade de amor: o amor ímpar. "Veja bem: o dois é um número interessante, o número do equilíbrio, da balança. Mas a mim me parece que o três também é um número muito interessante: o número do amor. A melhor forma de amor - e estou aqui a falar sobre qualquer tipo de amor, o amor a uma planta, a um cão - é

a forma de amor que se abre para fora de si mesma". "Eu, que conhecia intimamente Isabôl por ser a sua escrita, sabia que as últimas vontades que ela acabaria por me murmurar seriam referentes à esperança de que o Hermafrodita não fosse a figura final do humano: a esperança que guarda os sexos em número ímpar, e os mantém abertos ao conhecimento do amor" (CME, p.11).

Curiosamente, em sua defesa do amor ímpar, dá-se o privilégio do feminino: são duas mulheres e um homem que, em *Contos do Mal Errante*, buscam a dissolução do andrógino. Da mesma forma, são as beguinhas, as "cerzideiras de alma", que compõem a atmosfera de *Na Casa de Julho e Agosto*. São também essas mulheres que dominam a atmosfera de *Causa Amante*. Mas essas personagens, mulheres ou homens, de fato não passam de um só movimento: a escrita. Essa escrita, que é sobretudo traço, Llansol busca inscrever, introduzindo o corpo do sujeito, o seu corpo, na página branca: marcada por um traço horizontal que corta a narrativa (o "lugar do leitor, o lugar da palavra que falta", ela diz no texto), sua escrita marca, assim, através do traço, a introdução do corpo da autora no papel, seu gesto de sulcagem da página: "Da mesma maneira que eu escrevo um texto único, mais do que um livro, é que eu faço aquele traço como para querer mostrar, de uma maneira muito concreta, que eu sinto mesmo que o traço irrompe, que tudo está ligado a tudo e que sem o tudo anterior não existe o tudo seguinte... A meu ver, aquele traço desloca-me em uma direção em que eu vou ser tocada fisicamente... Porque o traço é um traço físico..."

Traduzida, recentemente, para o francês, com traduções previstas para o holandês e o alemão, Llansol parece satisfeita com o caminho de seu texto: "Esses livros, parece-me, vão ser mais reconhecidos em Portugal quando seu reconhecimento partir de países estrangeiros... Acabamos por pertencer a uma linhagem [Llansol e os autores-personagens de seus textos], mesmo que sejamos muito diferentes. Uma linhagem que é muito específica e, ao mesmo tempo, muito límpida... Há um esforço para tornar límpidos o seu corpo, a sua maneira de viver, os seus dias, mesmo os sentimentos mais complexos e depois é que se pode escrever... Há vários níveis de escrita, mas este é muito específico e tem a ver com a limpidez..." "De qualquer forma, seus livros já são, de certa maneira, escritos em língua estrangeira" - digo a ela. "A língua é a portuguesa, mas o pensamento está a alargar-se ... Eu direi, então, que é uma língua de terra estranha, longínqua... Foram cinco anos na Bélgica, de uma enorme solidão. Foi a minha aprendizagem. O que eu tinha dentro de mim era uma outra língua portuguesa".

Este, de fato, foi um encontro. A escrita entre nós talvez tenha sido apenas a mediação. A mediação necessária,



certamente, para que algo para além da impostura da língua pudesse se dar. Um encontro a três, como ela queria, um ato de amor ímpar, como ela diria.

x.x.x.x.x.x.x.x.x.x.x.x.x.x

Obras da autora:

- Os pregos na erva* (1962)
- Depois de Os pregos na erva* (1973)
- O livro das comunidades* (1977)
- A restante vida* (1983)
- Causa amante* (1984)
- Na casa de julho e agosto* (1984)
- Um falcão no punho; diário I* (1985)
- Contos do mal errante* (1986)
- Finita; diário II* (1987)
- Da sebe ao ser* (1988)
- Amar um cão* (1990)
- Um beijo dado mais tarde* (1991)

### Teolinda Gersão: a cintilância da imagem

"Lídia imaginou um corpo deitado numa praia, ao lado de outro corpo. Eram um homem e uma mulher e falavam. E o que diziam, ou o que a mulher dizia, era a tentativa de um diálogo mais fundo, mais fundo do que o diálogo de amor que se trava, ao nível do corpo, entre um homem e uma mulher (...) Há por exemplo um veio de água no muro, dizia a mulher do sonho, deitada na praia, até que se forma em baixo um pequeno charco, e devagar, sem se dar conta, o bater da água transmite-se às coisas, às teias de aranha brilhantes sobre as malvas-de-cheiro, ou à baba do caracol em volta do canteiro redondo, diante da casa".

Este trecho de *O Silêncio*, primeiro romance de Teolinda Gersão (Prémio Pen Club, 1981), já traz em si uma das marcas fundamentais de seu texto, que se relevará também em sua forma de conceber o fazer literário: o privilégio da imagem, que reluz com toda sua cintilância, buscando uma transparência em relação à coisa, à escrita desejada (imaginarizada) pela autora, mas jamais atingida em sua totalidade. Um olhar atento para os títulos de seus outros livros, aliás, confirma essa busca da cintilância, da transparência: *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo* (1982), *História do Homem na gaiola e do Pássaro Encarnado* (1982), *Os Guarda-Chuvas Cintilantes* (1984) e *O Cavalo de Sol* (1989). Todos trazem essa marca da cor, do brilho, da luz que incide sobre um corpo, garantindo-lhe forma, contorno, materialidade.

Imagem, imaginação, *imagerie*. Não é difícil supor que a literatura de Teolinda se marque, pelo viés desse traço, por uma

busca do onírico, do surreal, apesar de absolutamente fundada na concretude e na realidade das coisas: "Os mesmos sonhos reaparecem. Acho que isso tem que ver com o inconsciente, com o lado onírico. Eu procuro captar o lado onírico. O meu ideal seria escrever as coisas como se elas fossem um sonho. O sonho é muito mais real do que a realidade mesma, porque vai cortar, vai pôr de lado tudo o que não é essencial e eu gostava de fazer isso na escrita: fazer um texto que fosse só o essencial e fosse forte por isso mesmo. Acho que a imagem tem que ver com isso: com o essencial".

É essa busca do essencial (que, afinal, pode se resumir a um traço) que se percebe claramente em um dos livros mais curiosos da autora: *Os Guarda-Chuvas Cintilantes*. Escrito sob a forma de diário, com fragmentos datados e anotações cotidianas, esse texto, na verdade, efetua uma burla, uma desmontagem do gênero diário: brinca com a existência de um *eu* único, íntegro, sem fraturas, questiona os limites entre a realidade e a ficção e propõe, através da imagem econômica do *guarda-chuva*, um feixe de situações.

"O guarda-chuva é um símbolo, aí, polivalente. É uma espécie de duplo, é uma personagem. É algo que faz uma sombra parecida com a nossa, que faz uma sombra também ao lado da nossa, é uma espécie de outro *eu*... E, aberto, é uma espécie de proteção também, como se diz, é um pequeno *eu* pessoal... Digamos, é uma espécie de universo pessoal, é um símbolo dum universo pessoal, que vai abranger o mundo... Portanto será completo, será a metáfora de totalidade para que isso aponta... Porque aí é um mundo fragmentado, mas que aponta para uma totalidade, que é virtual, digamos, mas que está no horizonte... O guarda-chuva aberto é o horizonte... No fundo tudo isso vai encaixar, esses temas todos fazem parte da minha problemática, digamos, daquilo que me interessa, dos meus temas... Portanto, há uma unidade aí. Por outro lado, essa totalidade não se consegue apanhar... Por isso o guarda-chuva brinca com o *eu*, com o narrador, é uma espécie de outro *eu*, de algo que nunca se apanha totalmente, de algo que nos escapa. Além disso, diz-se aí a certa altura que o guarda-chuva fechado é uma espécie de símbolo fálico. Digamos, para que haja uma obra, para que haja uma coisa com unidade, tem que haver um princípio organizador, masculino, o centro em volta do qual tudo se organiza. O guarda-chuva fechado é o princípio masculino, o princípio da ordem, da integração, que vem contrabalançar o fragmentado do outro lado, que será o lado feminino, o lado do lúdico, da aventura, do disperso, da distração... Mas que, por si só, nunca chegaria a coisa nenhuma se não houvesse o outro lado que o completa..."

Pergunto-lhe, então, se ela reconheceria em sua obra essa dicção privilegiadamente feminina, já que essa questão tem sido

trabalhada com freqüência, por alguns estudiosos, com relação a seu texto. "Acho que sim, acho que meus livros são marcados por uma dicção que talvez se possa chamar de feminina, mas acho que isso é, de facto, cultural. Eu acho, por exemplo, que a mulher nunca teve acesso ao seu próprio corpo. Começou a ter, mas começou a ter, apenas, de uma maneira muito incipiente, na segunda metade do séc. XX, a partir talvez dos anos 60. O acesso da mulher ao seu próprio corpo é um fenômeno que ainda não se realizou cabalmente... Afinal, se uma pessoa não se tem a si mesma, na sua própria mão, não é sequer dona de si mesma, não é dona de nada e só pode falar do vazio e da inexistência..."

Nessa perspectiva do feminino como parte de uma totalidade, a mulher, sujeito privilegiado em seus textos, vai figurar sempre como uma imagem luminosa, solar, incandescente, como a personagem Vitória de *O Cavalo de Sol*: "Ela deveria ter vindo para a noite, pensou fechando os olhos. E a noite de ambos duraria para sempre. Mas era de manhã que ela chegava. Trazendo o dia claro. Porque ela era diurna, irmã do sol, ela que se banhava nua nos ribeiros e devia ser ciosa do seu corpo".

E são também a luz, a cintilância, a transparência, os elementos que parecem focar o texto ideal, imaginado, desejado pela autora, mas alcançado apenas por aproximações: "Eu tenho a impressão de que o texto que eu quero escrever é o texto a que eu nunca chego - o que eu faço são aproximações. Isso é muito palpável no processo da escrita: eu vou fazendo textos e estou a ver à transparência o texto que eu quero, mas não consigo. E então chega a uma certa altura em que eu me satisfaço e digo: 'pronto, agora terminou.' Mas sempre vou fazendo versões, sempre parciais. É como quando você está a tocar um instrumento e a nota certa, antes de poder tocar, já está a ser ouvida por dentro... E, depois, aquilo que se toca é o mais próximo possível... Digamos que o texto de chegada, a que não se chega, é o inconsciente..."

Que lugar restaria, então, para as sombras, para o oculto, para o que não se diz todo, para o feminino lunar (esse que, de certa forma, a autora recalca), nesse texto luminoso, em que as palavras brilham preciosas, fulgurantes, absolutamente lúcidas? A resposta, talvez, resida, não exatamente no texto já escrito, mas no texto sempre desejado: o texto onírico. E, por isso, talvez as trevas, o inferno, a loucura, permaneçam, não exatamente no resultado - o texto final -, mas no processo de escrita: "Eu sinto que tenho que ter um controle muito grande sobre mim, sobre o meu próprio inconsciente, para poder escrever... Eu só consegui escrever um livro do princípio ao fim quando me senti realmente adulta. Portanto, acho que é importante já ter feito uma travessia para o inconsciente... É uma espécie de mito de Orfeu: em cada escritor, em cada artista, tem que haver uma descida ao seu

próprio inferno para depois voltar... Corre-se o risco de lá ficar, mas se voltar é capaz de criar coisas conseguidas, porque fez uma determinada travessia e já não tem medo nenhum..."

Talvez por isso, também para essa autora em cuja escrita a lucidez impera junto à cintilância das imagens, o texto mais bem realizado seja aquele que se impõe para além da lucidez e da disciplina, o texto *dado*: "O que eu sinto que é mais conseguido no que eu escrevo é aquilo que eu recebo como quem recebe um sonho: impõe-se, está dentro de nós, a gente vive, a gente experimenta, não raciocina... As páginas mais conseguidas são assim: como se fossem ditadas. Depois, é claro, há o trabalho de encaixar as coisas, fazer uma totalidade..."

Não é por acaso que, nesse universo do texto-luz de Teolinda, pode se reconhecer algum traço de semelhança com as escritas de Virginia Woolf e Clarice Lispector. Essa similitude, que a crítica tem apontado com frequência, a autora não recusa, embora assinale sua distância da escrita da última fase de Clarice: "Em suas últimas coisas, há um certo fechamento, há uma certa perda do concreto, ela torna-se muito abstrata e as personagens quase deixam de existir... Sinto que minha escrita está indo exatamente no sentido inverso do dela: cada vez mais, interesse-me pelo concreto".

De qualquer forma, onde há cintilância, há também esvaecimento da imagem. Porque, afinal, se a cintilância é irradiação, resplandecência, é também o brilho com uma espécie de trepidação rápida, em que o apagar da luz quase não se deixa ver, mas está lá e é fundamental. Ao menos é essa a imagem que me fica dos textos de sol de Teolinda e de seu olhar fulgurante, que parece sempre sorrir, não sem certa inquietação.

X.X.X.X.X.X.X.X.X.X.X.X.X.X.X.X

Obras da autora:

*O silêncio* (1981, 1984)

*Paisagem com mulher e mar ao fundo* (1982, 1985)

*História do homem na gaiola e do pássaro encarnado*  
(literatura infantil, 1982)

*Os guarda-chuvas cintilantes* (diário, 1984)

*O cavalo de sol* (1989)

Traduções:

*O silêncio* (alemão)

*Paisagem com mulher e mar ao fundo* (alemão, holandês,  
italiano)

*O cavalo de sol* (francês e espanhol)

junho de 1993.