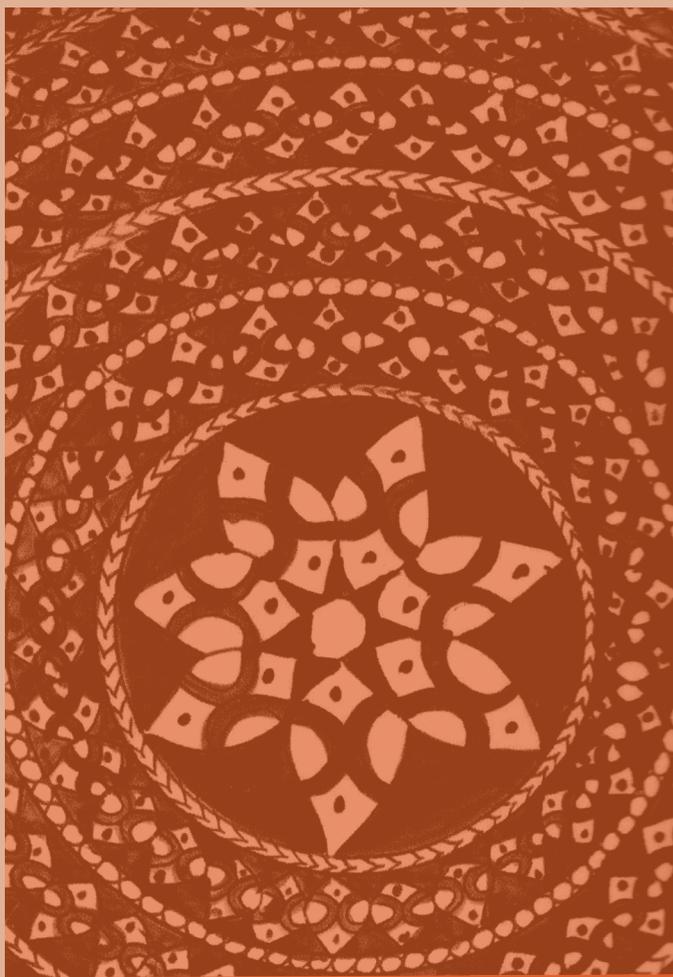


REVISTA DO CENTRO DE ESTUDOS PORTUGUESES

V.41 N.66 JUL.-DEZ. 2021 ISSN 1676-515X



Revista *do* Centro de Estudos Portugueses

v. 41 n. 66 jul./dez. 2021

ISSN 1676-515X (Impressa)
ISSN 2359-0076 (eletrônica)

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Reitora: Sandra Regina Goulart Almeida
Vice-Reitor: Alessandro Fernandes Moreira

FACULDADE DE LETRAS

Diretora: Sueli Maria Coelho
Vice-Diretor: Georg Otte

CENTRO DE ESTUDOS PORTUGUESES

Coordenadora: Silvana Maria Pessoa de Oliveira

CONSELHO ADMINISTRATIVO

Silvana Maria P. de Oliveira (Coordenadora)

Ana Lúcia Esteves dos Santos	Matheus Trevizam
Luiz Fernando Ferreira Sá	Mônica Valéria Costa Vitorino
Marcus Vinícius de Freitas	Raquel dos Santos Madanêlo Souza
Maria Cecília Bruzzi Boechat	Viviane Cunha

CONSELHO EDITORIAL DA REVISTA

Ângela Vaz Leão, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUCMinas), Belo Horizonte/MG, Brasil
Annabela de Carvalho Vicente Rita, Universidade de Lisboa (ULisboa), Lisboa, Portugal
Annick Moreau, Universidade de Poitiers, Poitiers, França
Annie Gisele Fernandes, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo/SP, Brasil
Arnaldo Saraiva, Universidade do Porto (U Porto), Porto, Portugal
Bernardo Nascimento de Amorim, Universidade de Ouro Preto (UFOP), Ouro Preto/MG, Brasil
Cid Ottoni Bylaard, Universidade Federal do Ceará, (UFC), Fortaleza/CE, Brasil
Ida Maria Santos Ferreira Alves, Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói/RJ, Brasil
Joana Matos Frias, Universidade do Porto (U Porto), Porto, Portugal
Lélia Maria P. Duarte, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUCMinas), Belo Horizonte/MG, Brasil
Marcus Vinícius de Freitas, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte/MG, Brasil
Maria Mercedes Brea, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, Espanha
Maria Zilda Ferreira Cury, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte/MG, Brasil
Paola Poma, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo/ SP, Brasil
Raquel dos Santos Madanêlo Souza, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte/ MG, Brasil
Sandro Ornellas, Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador/ BA, Brasil
Silvana Pessoa Oliveira, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte/ MG, Brasil
Sofia de Sousa Silva, Universidade Federal do Rio de Janeiro(UFRJ), Rio de Janeiro/ RJ, Brasil
Viviane Cunha, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte/MG, Brasil

ENDEREÇO PARA CORRESPONDÊNCIA

Centro de Estudos Portugueses
FACULDADE DE LETRAS DA UFMG
Av. Antônio Carlos, 6627 - Sala 3049 - Pampulha
31270-901 - Belo Horizonte - Minas Gerais - Brasil
Fone: (31) 3409-5134
e-mail: jmitraud.pessoa@ig.com.br

Revista *do* Centro de Estudos Portugueses

Revista do CESP	Belo Horizonte	v. 41	n. 66	242 p.	jul./dez. 2021
-----------------	----------------	-------	-------	--------	----------------

Direção:
Silvana Maria Pessôa de Oliveira

Organização deste número:
Annabela Rita (ULisboa)
Roberto Bezerra de Menezes (UFMG/CAPES)

Normalização: Anna Izabella Miranda, Carolina Sueto Moreira

Diagramação: Stéphanie Paes

Secretaria: Setor de Publicações – FALE/UFMG – Sala 4003

Capa: Pedro Freitas

Ficha Catalográfica elaborada pelas Bibliotecárias da Biblioteca da FALE/UFMG

REVISTA DO CENTRO DE ESTUDOS PORTUGUESES. - v. 1,
n. 1, (jun. 1979). - Belo Horizonte : Faculdade de Letras da UFMG,
1979 -
il. ; 22 cm.

Resumo bilíngue.

Semestral.

Continuação do Boletim do Centro de Estudos Portugueses, a partir
do v. 21, n. 28/29, (jan.-dez. 2001).

ISSN 1676-515X (impressa)

e-ISSN 2359-0076 (online)

1. Literatura portuguesa. 2. Literatura brasileira. 3. Literatura afri-
cana (Português). 4. Língua portuguesa. 5. Lingüística.

CDD : 869
469

S u m á r i o

NOTA DE APRESENTAÇÃO

Annabela Rita

Roberto Bezerra de Menezes 9

DOSSIÊ “TEOLINDA GERSÃO: 40 ANOS DE VIDA LITERÁRIA”

Alice e o enigma do desejo do outro: “O que ele quer de mim? – e, assim, ela se livra do desejo de desejar

Alice and the Riddle of the Desire of Others: “What does He Want from Me?” – And Thus She Gets Rid of the Desire to Desire

Ângela Beatriz de Carvalho Faria 15

A subversão religiosa pela ironia em Teolinda Gersão:
onde reina o fosso da desigualdade social

*Religious Subversion through Irony in Teolinda Gersão:
Where the Social Inequity Pit Reigns*

Márcia Manir Miguel Feitosa

Cristiane Navarrete Tolomei 35

Para uma leitura de *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*,
de Teolinda Gersão

*For a reading of Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo, by
Teolinda Gersão*

Carla Sofia Gomes Xavier Luís

Alexandre António da Costa Luís 53

A cartografia amorosa de Lisboa: *A cidade de Ulisses*, de
Teolinda Gersão

*The Loving Cartography Of Lisbon: The City Of Ulisses,
by Teolinda Gersão*

Gabriela Silva 71

Mulheres sob escombros n’ <i>A cidade de Ulisses</i> <i>Women under ruins in A cidade de Ulisses</i>	
Livia Penedo Jacob	85
Construções em movimento – Olhar, ver, sonhar. Sonhar e ver <i>Buildings in motion – Looking, seeing, dreaming. Dream and see</i>	
Elisângela da Rocha Steinmetz	103
Lugares de memória: significando os símbolos em “As tardes de um viúvo aposentado”, de Teolinda Gersão <i>Places of memory: signifying the symbols in “As tardes de um viúvo aposentado”, by Teolinda Gersão</i>	
Priscila Campolina de Sá Campello Bruna Gabriele Oliveira	121
A voz feminina: um badalar de sensatez n’ <i>A casa da cabeça de cavalo</i> <i>The Female Voice: A Chime of Wisdom in The House of the Horse’s Head</i>	
Aldinida Medeiros Michelle Thalyta Cavalcante Alves Pereira Jaqueline Veira de Lima	135
<i>A Árvore das Palavras</i> Isabel Ponce de Leão	149
VARIA	
O estoico e a morte <i>The Stoic and the Death</i>	
Aurora Cardoso de Quadros	185
Vidro do mesmo vidro: visualidade e transparência na poética de Rosa Maria Martelo <i>Vidro do mesmo vidro: Visuality and Transparency in Rosa Maria Martelo’s Poetic</i>	
Nuno Brito	201

ENTREVISTA

“Editar Pessoa é e sempre será uma tarefa de Sísifo...”:

entrevista com o professor Jerónimo Pizarro

*“Editar Pessoa é e sempre será uma tarefa de Sísifo...”: interview
with professor Jerónimo Pizarro*

Marcelo Alves da Silva

Pedro Martins Cruz de Aguiar Pereira 211

RESENHAS

PIRES, José Cardoso. Histórias de amor = Storie d’amore. Ed.

Graziani Michela e Anna Tylusinska-Kowalska. Trad. Elena Martini.

Firenze: Firenze University Press, 2021.

Annabela de Carvalho Vicente Rita 229

AMARAL, D. Enquanto Salazar dormia... 9. ed.

Alfragide: BIS, 2019.

Diogo Fernandes Sousa 239



Nota de Apresentação

Revelando-se em 1981 com o romance *O silêncio*, Teolinda Gersão é, hoje, uma das vozes mais singulares da ficção portuguesa pós 25 de Abril e, desde seus primeiros livros, não abdica do dever de nomear as opressões sociais e mentais. A sua escrita desenvolve uma interdiscursividade que insinua nexos entre os textos através de uma imagística simbólica diversificada, mas reconduzível, sempre, de algum modo, à reflexão da arte sobre si mesma e à insinuação de procedimentos autorrepresentativos: a reflexividade, a metamorfose e o diálogo das artes constituem a gramática da criatividade, atraindo-nos para uma leitura em sistemático (ir)reconhecimento, atenta à vibração semântica e estética da sua tópica.

Entre suas principais obras, destacam-se *Paisagem com mulher e mar ao fundo* (1982), *O cavalo de sol* (1989), *Os teclados* (1999) e *A mulher que prendeu a chuva* (2007). Em seu mais recente lançamento, *O regresso de Júlia Mann a Paraty* (2021), três novelas se entrelaçam de modo a formar uma unidade narrativa.

Ao longo dos anos, recebeu muitos prêmios, entre os quais o Grande Prêmio de Conto Camilo Castelo Branco, o Prêmio Fernando Namora, o Prêmio de Ficção do PEN Clube, o Grande Prêmio de Romance e Novela da APE, o Prêmio Máxima de Literatura e o Prêmio da Fundação Inês de Castro. Além dos prêmios, verifique-se a quantidade de reedições de seus livros, indicador do quanto seus leitores se multiplicam ao longo das últimas décadas.

Agora, por ocasião do seu 80º aniversário e dos 40 anos de escrita literária, foi organizado o ciclo Homenagem: Teolinda Gersão 2020-21 (coordenação de Annabela Rita e de Miguel Real)¹ com mais de três dezenas de iniciativas em vasta rede interinstitucional (cursos, seminários, colóquios, exposições, lançamentos, debates, livros, espetáculos, entrevistas e números especiais de periódicos) em também mais de uma

¹ <https://homenagemteolinda.wixsite.com/home>

dezena de países de diferentes continentes. O escultor Francisco Simões dedicou-lhe um retrato que constitui o *ex libris* do ciclo.

Nesse sentido, este número da *Revista do Centro de Estudos Portugueses* da Universidade Federal de Minas Gerais integra essa autêntica Festa das Letras, dedicando um dossiê especial a Teolinda Gersão e acolhendo artigos e ensaios que se debruçam sobre a vasta produção da autora, dando a ver não só a riqueza da crítica especializada da área, mas também os profícuos debates que a obra da autora alimenta.

Abre o dossiê o artigo da professora Ângela Beatriz de Carvalho Faria, que se debruça sobre o conto “Alice in Thunderland”, de Teolinda Gersão, investigando a engenhosa construção literária que envolve ficção e realidade, desvendando o enigma dessa personagem e de seu próprio desejo em paralelo ao desejo do Outro.

Na sequência, as professoras Márcia Manir Miguel Feitosa e Cristiane Navarrete Tolomei analisam dois contos do livro *Prantos, amores e outros desvarios* (2016), “O meu semelhante” e “Décimo mandamento”, verificando como Gersão retrata a desigualdade social em Portugal e denuncia as injustiças do sistema capitalista e do processo de globalização.

Carla Sofia Gomes Xavier Luís e Alexandre António da Costa Luís, por sua vez, empreendem uma análise minuciosa do romance *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, de 1982, em que ficam evidentes as ligações entre ficção e História, sobretudo as muitas referências à ditadura salazarista, sintetizadas no papel central desempenhado por Hortense.

O romance *A cidade de Ulisses*, de 2011, é motivo de dois artigos. O de Gabriela Silva procura investigar o relevante papel da urbe, neste caso, Lisboa, na gestação das narrativas e memórias que conduzem e revelam a história de Paulo e Cecília. Livia Penedo Jacob, por seu turno, envereda pela declarada relação deste romance com as artes plásticas, pondo em causa a noção de *ekphrasis* como fundamento narrativo e mítico.

Em seguida, a pesquisadora Elisângela da Rocha Steinmetz apresenta em estudo de inspiração comparatista as *Histórias de ver e andar*, de Teolinda Gersão, e os contos de *La sueñera*, de Ana María Shua, atentando para os temas do olhar e da percepção como formas de engendrar o movimento, considerado entre o real, o onírico e ficcional.

“As tardes de um viúvo aposentado”, conto de *A mulher que prendeu a chuva e outras histórias*, celebrada coletânea de Teolinda Gersão, é analisado por Priscila Campolina de Sá Campello e Bruna Gabriele Oliveira tomando como pontos centrais a memória, a velhice e a solidão de um viúvo aposentado que está em fase de luto pela morte recente de sua esposa.

Inspirando-se nos estudos mais recentes em torno dos lugares da mulher na sociedade ocidental, o artigo assinado por Aldinida Medeiros, Michelle Thalyta Cavalcante Alves Pereira e Jaqueline Veira de Lima investiga o romance *A casa da cabeça de cavalo* a partir da paradigmática sensatez da voz feminina de Maria Badala, que ecoa em meio a uma sociedade completamente patriarcal e conservadora.

Fechando o dossiê, Isabel Ponce de Leão registra em imagens e palavras a exposição *A Árvore das Palavras*, parte da Homenagem dos 40 anos de vida literária de Teolinda Gersão, decorrida em 2021, no Porto.

Abre a seção "Varia" o texto de Aurora Cardoso de Quadros, o qual propõe-se a comentar as relações, sempre problemáticas, entre vida e finitude em *A educação do estoico*, livro do heterônimo pessoano Barão de Teive.

Na sequência, o artigo de Nuno Brito aborda, em perspectiva comparatista, a obra poética da professora e ensaísta Rosa Maria Martelo.

Na seção "Entrevista", Marcelo Alves da Silva e Pedro Martins Cruz de Aguiar Pereira entrevistam Jerónimo Pizarro, professor, pesquisador e ensaísta cujo trabalho colossal de edição da obra de Fernando Pessoa faz dele uma das mais relevantes figuras da crítica genética da contemporaneidade.

Encerra este número da *Revista do Centro de Estudos Portugueses* a seção de "Resenhas". Na primeira, Annabela de Carvalho Vicente Rita assinala a publicação da tradução italiana de *Histórias de amor* (1952), obra de iniciação de José Cardoso Pires, acentuando a valorização de um autor já canônico na literatura portuguesa, agora parte da coleção “Studi di Traduzione Letteraria Lusofona”, da Firenze University Press. Por fim, Diogo Fernandes Sousa destaca a mais recente edição de *Enquanto Salazar dormia...*, de Domingos Amaral, uma incursão histórica envolta em romance que desvela muitas facetas do assim chamado Estado Novo.

Agradecemos oportunamente a colaboração dos/as pesquisadores/as e professores/as que se dispuseram a compartilhar pesquisas e inquietações acadêmicas com os leitores da *Revista do Centro de Estudos Portugueses*.

Annabela Rita
Roberto Bezerra de Menezes

DOSSIÊ
TEOLINDA GERSÃO:
40 ANOS DE VIDA
LITERÁRIA



Alice e o enigma do desejo do outro:¹ “O que ele quer de mim?” – e, assim, ela se livra do desejo de desejar

Alice and the Riddle of the Desire of Others: “What does He Want from Me?” – And Thus She Gets Rid of the Desire to Desire

Ângela Beatriz de Carvalho Faria

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro / Brasil

decarvalhofariaangelabeatriz@gmail.com

Resumo: Teolinda Gersão, em “Alice in Thunderland”, conto inserido na coletânea *Alice e outras mulheres* (2020), ao revisitar de forma singular a ficção de Lewis Carroll, liberta a personagem do livro que a aprisionara. A Alice atual, inscrita no signo da temporalidade, recupera a sua identidade civil – Alice Liddell – e, ao adquirir uma voz própria, torna-se capaz de desvendar “as zonas de sombra e os mistérios das relações humanas”. Alice rompe o silêncio a que fora submetida e desvenda o enigma do próprio desejo e do desejo do Outro. Ao denunciar o abuso sofrido, durante a sua infância, conseguirá superar os resquícios do ressentimento e atravessar para o outro lado do espelho. O artigo pretende discutir tais questões a partir da leitura de ensaios e/ou obras da autoria de Maria Rita Kehl, Eugène Henríquez, Marilena Chauí e Roland Barthes entre outros.

Palavras-chave: Alice in Thunderland; Teolinda Gersão; ressentimento; desejo; intertextualidade; ficção portuguesa contemporânea.

¹ Explicita-se o título: “O “Outro”, na acepção de Lacan, designa não só o lugar simbólico da linguagem como os seres que introduzem a criança na linguagem”, ou seja, “todos os seres reais ou inventados sobre os quais recai uma suposição do saber.” (KEHL, 2008. p. 314-315).

Abstract: Teolinda Gersão, in “Alice in Thunderland”, a story in the collection *Alice e outras mulheres* (2020), by revisiting Lewis Carroll’s fiction in a unique way, frees the character from the book that had imprisoned her. The present-day Alice, inscribed in the sign of temporality, recovers her civil identity – Alice Lidell – and, by acquiring a voice of her own, becomes capable of unveiling “the shadow zones and mysteries of human relationships.” Alice breaks the silence to which she had been subjected to and unveils the enigma of her own desire and that of the Other. By denouncing the abuse she suffered during her childhood, she will be able to overcome the remnants of resentment and cross over to the other side of the mirror. The article intends to discuss such issues from the reading of essays and/or works by Maria Rita Kehl, Eugène Henríquez, Marilena Chauí and Roland Barthes, among others.

Keywords: Alice in Thunderland; Teolinda Gersão; resentment; desire; intertextuality; contemporary Portuguese Fiction.

Seduzir é desviar alguém do seu caminho; ao transformar a antiga ordem repressiva em uma ordem regida pela sedução.

(Maria Rita Kehl)

“Se existo apenas pelo outro, continuo sem existir, e mato ao outro.”

(Oscar Wilde *apud* Eugène Henríquez)

“. . . falar demais de alguma coisa significa – sempre, na realidade – fazê-la desaparecer ou calar.”

(Eugène Henríquez)

Em 1864, Charles Lutwidge Dodgson, sob o pseudônimo de Lewis Carroll, ao publicar, no Reino Unido, *As Aventuras de Alice embaixo da terra* e, no ano seguinte, em 1865, *As Aventuras de Alice no País das Maravilhas*, aprisiona a menina Alice Liddell dentro de uma ficção lúdica e plena de *nonsense* capaz de immortalizá-los. Em *Através do Espelho e o que Alice encontrou por lá*, publicado alguns anos mais

tarde (1871), Alice, em busca da própria face, ao atravessar os espelhos mágicos – símbolos da sabedoria, do conhecimento e da inteligência criativa –, depara-se com fatos inusitados e se torna outra.

Em 2020, Teolinda Gersão, uma das mais consagradas escritoras portuguesas contemporâneas, ao revisitar a ficção de Lewis Carroll, escreve um conto denominado “Alice in Thunderland” e o insere na coletânea *Alice e outras mulheres*. Observa-se, agora, que o título, ao referenciar a terra, o solo, o terreno, o reino ou o território anterior (*land*), esvazia o sentido de deslumbramento da personagem feminina diante dos acontecimentos em que se vira envolvida, circunscrevendo as emoções, porventura vividas, em uma nova e inesperada aventura sígnica, assinalada pelo trovão, estrondo, gritaria ou ato de fulminar (*thunder*). O que deseja essa Alice, que ainda mora aqui, agora adulta, é o que o presente texto buscará responder. O novo “espelho” a ser atravessado buscará refletir “a verdade, a sinceridade, o conteúdo do coração e da consciência” (CHEVALIER E GHEERBRANT, 1990, p. 303), ou seja, a essência de Alice, e, ao mesmo tempo, será capaz de denunciar as relações afetivas e sociais – hipócritas – inerentes à sociedade vitoriana em que a personagem estava inserida. O “espelho”, retido no inconsciente de Alice e, agora, revisitado, irá revelar não só o processo de sedução, a transgressão, o interdito e o desejo recôndito das personagens, envolvidas na trama tradicional, como também o esboço de um ressentimento a ser superado. A Alice, agora, personagem biografada, encontrar-se-á “deste” lado do espelho e, por isso, o seu desejo sublimado tornar-se-á outro. Convoquemos Marilena Chauí:

Seja como desejo de reconhecimento, seja como desejo de plenitude e repouso, o desejo institui o campo das relações intersubjetivas, os laços de amor e ódio e só se efetua pela mediação de uma outra subjetividade. Forma de nossa relação originária com o outro, o desejo é relação peculiar porque, afinal, não desejamos propriamente o outro, mas desejamos ser para ele objeto de desejo. Desejamos ser desejados, donde a célebre definição do desejo: o desejo é desejo do desejo do outro (CHAUÍ, 1990, p. 25).

Na época contemporânea e distante da escritura originária, ao depararmos-nos com a admirável narrativa de Teolinda Gersão, caberá ao leitor do século XXI se perguntar: O que deseja essa nova Alice? Será ela representante de um deslocamento do feminino, e que se manifesta através da especulação e/ou de um espelho partido? Será ela capaz de revelar e/ou de ultrapassar o seu ressentimento pelo abuso sofrido? Ou ainda: Quem sabe Alice será capaz de insinuar o seu não-perdão pelo fato de ter sido abandonada ou substituída a partir do momento em que crescerá? No cerne de suas atitudes, encontra-se o enigma do seu desejo e o do desejo do outro, o que a leva a perguntar: “O que ele queria de mim?”. Será isso uma tentativa de se livrar do próprio desejo que nunca a abandonara? Uma necessidade de denunciar o trauma ou de sublimar a perda? A relação com o outro, afinal, foi uma fonte de sofrimento ou de prazer e felicidade? Parece-nos que tais questões não são excludentes, uma vez que coexistem na interioridade da personagem feminina que, ao relatar o ocorrido, afirma uma estética da existência que é, na verdade, uma postura ética. E, como “a temporalidade” é “o signo de todas as aventuras, de todos os perigos e de todas as felicidades” (HENRIQUEZ, 2008, p. 272), Alice, seduzida e manipulada pelo outro, resolve buscar uma reparação para os danos sofridos, não só “matando,” metaforicamente, o “rev. D”, ao falar dele de forma obsedante, mas também ao desvelar o contexto social, familiar e histórico preexistente e típico da era vitoriana. Veremos, inclusive, que o nome lacunar, não pronunciado na íntegra, daquele que se deseja “matar”, não é gratuito. Haverá, com certeza, o desejo de efetuar a “morte” psíquica ou moral do autor consagrado, através de um “julgamento agonístico” do sujeito-escritor, na época em que se comemora o centenário do seu nascimento.

Em busca de respostas para as questões que nos ocorreram, resolvemos ler, a princípio, alguns ensaios de autoria de Maria Rita Kehl (“Depressão e imagem do novo mundo”) e de Eugène Henriquez (“Novas afinidades eletivas”), inseridos em “*Mutações: ensaios sobre as novas configurações do mundo*”, livro organizado por Adauto Novaes, além de outras obras que nos permitissem fundamentar, teórica e conceitualmente, uma possível interpretação do texto literário, tais como, o ensaio “Laços do Desejo”, de Marilena Chauí, presente na coletânea *O Desejo; Deslocamentos do feminino: a mulher freudiana na passagem para a modernidade e Ressentimento* – ambos de autoria da psicanalista Maria Rita Kehl. E, em relação a esta última, chamou-nos a atenção o seguinte comentário presente na orelha do livro:

Ressentimento é palavra-chave para ousar compreender o mundo de hoje. Para escutar as camadas subterrâneas do contínuo (re) sentir de uma mágoa e um lamento que parecem infinitos e exigem desforra e vingança. Como se a culpa do que não somos ou não podemos ser fosse sempre de um outro, esse bode expiatório que escolhemos quando não podemos nos haver com nossos próprios limites.

Assim como as afirmações que se encontram na contracapa do livro, a saber:

Há eventos que não se consegue esquecer; outros não devem ser esquecidos. O problema é: que destino dar à memória? A memória do sofrimento e da injustiça alimenta o ressentimento quando sua evocação serve para manter as antigas vítimas na mesma posição que ocuparam no passado, colhendo os ganhos secundários da autopiedade e da má consciência. Ao mesmo tempo, é importante preservar alguns agravos do esquecimento, tanto no sentido de buscar reparação quanto no de evitar sua repetição. Lembrar como se produziu uma ordem injusta é condição para transformá-la ou reparar socialmente o mal que ela causou. Mas não se pode lembrar tudo, o tempo inteiro. O excesso de apego à memória do passado impede a ousadia criativa, que é sempre um salto no escuro. Impede a alegria inocente que nos permite, vez ou outra, olhar o mundo com olhos novos.

Vejamos, a princípio, de que maneira, em “Alice in Thunderland”, ambas as personagens – Lewis Carroll e sua Alice – “recebem a consagração do mundo” (GERSÃO, 2020, p. 148) que deverá ser refutada, a partir do momento em que uma revelação incontornável vier à tona. Somente aí, ao “tomar a decisão de ultrapassar o livro que ocupou o seu lugar e o seu espaço” (GERSÃO, 2020, p. 171), e, ao resolver escrever a sua história, Alice adulta será capaz de “dar o salto no escuro”, a “olhar o mundo com olhos novos.” Acompanhemos a trajetória desta Alice reinventada.

A Alice atual, inscrita no signo da temporalidade, recupera a sua identidade civil – Alice Liddell – e, por ocasião do centenário do nascimento do reverendo Dodgson, desloca-se da Inglaterra para Nova Iorque, a fim de receber o Doutorado Honoris Causa em Literatura na Universidade de Columbia. E, ao chegar “naquele país sem tradição e tão novo, mas cheio de força e gigantesco”, constata que a sua imagem

“ficaria” para sempre, “dentro daquele livro, que seguiria o seu caminho pelos séculos adiante” (GERSÃO, 2020, p. 148). Consciente de que “o eu que nos sustenta é uma construção fictícia, que depende da memória e também do olhar do outro para se reconhecer como uma unidade estável ao longo do tempo” (KEHL, 2008, p. 296), Alice, ao romper com a sua imagem cristalizada na ficção, resolve denunciar, através de um relato, a “história” contada sobre ela como uma história “falsa” (GERSÃO, 2020, p. 148). Dessa forma, Alice adulta, ao recuperar a sua infância e os momentos em que era fotografada pelo reverendo Dodgson, busca rasurar as imagens presentes no texto canônico, revelando o que se passava nos bastidores, longe dos olhos invasivos ou coercitivos inerentes à sociedade vitoriana. Somente agora, a representação imaginária que deu sentido à sua existência ficcional, ganhará uma outra versão sem as amarras da censura típica do final do século XIX. No século XXI, Alice, situada em um novo espaço ficcional, ressurgue através de uma enunciação discursiva em primeira pessoa para nos fazer confidências. E o leitor depara-se com uma “autora”, presumível leitora de Freud, capaz de resgatar questões cruciais para a Psicanálise, tais como sexualidade, subjetividade, corpo e desejo. Bastante atenta às relações entre linguagem e visualidade, Alice sabe que toda imagem (assim como toda palavra) provém, em seu contexto de origem, de um jogo incessante entre o perto e o distante – cuja equivalência será, em última instância, apenas um ritmo a reger as alternâncias entre cheio e vazio, presença e perda². Alice sabe que outra forma de existir se tornará possível, após a revelação da verdade e que a estética da existência é, na verdade, uma postura ética. E, ao nos dar uma nova versão dos fatos, até então escondida ou interdita, estaria ela desnudando a postura imoral do “rev. D.” ou tentando livrar-se do desejo de desejá-lo para sempre? Não nos esqueçamos de que o texto contemporâneo nunca nos dá uma significação única, uma vez que apresenta uma dubiedade proposital, uma provisoriedade de sentido, uma lacuna a ser preenchida pelo leitor-decifrador em constante vigília. Essa Alice contemporânea e adulta não se abstém de exercer seu juízo de valor sobre os fatos passados; pelo contrário, suas reminiscências decorrem de atos registrados, na época da sua infância, na ficção de

² A citação, apropriada por nós, a respeito de Georges Didi-Huberman, filósofo e historiador da arte, é de autoria de Alberto de Alexandre Martins e encontra-se na orelha da obra *O que vemos, o que nos olha* (cf. DIDI-HUBERMAN, 2010).

Lewis Carroll. Ao resgatar determinadas imagens, presentes nos textos que a consagraram, elas surgem redimensionadas em clave dialógica ou intertextual. Assim, “Alice in Thunderland” reafirma o fato de o escritor Lewis Carroll (1832–1898) ser o precursor da literatura *nonsense* que subverte os contos de fadas, com os seus falsos silogismos, as suas equações matemáticas e seus sedutores enigmas.

Alice, ao resgatar a biografia e as atitudes do outro, referenciado de forma proposital e lacunar, a princípio, como “rev. D.” (não por acaso, “D” de “Desconhecido”, pelo fato de “mascarar” suas reais intenções?), desnuda o enigma do seu desejo e do desejo do outro: a sedução pelo inusitado, pela liberdade e pela ausência de regras. E, ao falar do outro, fala de si própria, ao ser inserida em um espaço mágico: a casa em que era fotografada desde os seis anos de idade:

Descobri com surpresa que tudo ali passava facilmente a ser outra coisa, como se uma porta invisível se abrisse. *Isso deixava-me excitada e curiosa*, porque estava habituada a uma vida tranquila e cheia de regras, onde nada de especial acontecia (GERSÃO, 2020, p. 149, grifos nossos).

Dessa forma, ambos tornam-se cúmplices da desmesura e do excesso e privilegiam o toque, o olhar e a ousadia da descoberta. Alice, instigada pelo rev. D., mexia em uma “coleção de brinquedos mecânicos, que tocavam música e dançavam”; comia doces após doces “embrulhados em papel brilhante” (GERSÃO, 2020, p. 150); via gravuras de seres fantásticos nos livros; descobria como “era fácil brincar com as palavras, atirá-las ao acaso ou juntá-las pelo som”, ao receber a explicação de que “elas podiam significar não importava o quê” (GERSÃO, 2020, p. 151). Alice, ao beber um líquido oferecido pelo rev. D., terá a sensação da queda inevitável no poço. É interessante observar de que maneira a narrativa contemporânea se apropria de inúmeros elementos presentes no texto canônico, transubstanciando-os e tecendo, de forma sutil e sub-reptícia, criativas analogias, passíveis de revelarem os seus sentidos simbólicos. Dentre elas, destaca-se, por exemplo, a metamorfose do corpo de Alice: ao ter “a sensação de encolher e aumentar” (GERSÃO, 2020, p. 157), a personagem torna-se semelhante à lagarta que aumenta e diminui de tamanho, simbolizando uma aprendizagem: a capacidade de aceitarmos nossas mudanças e transformações ao longo da vida. Alice, embora atraída pela “estranheza”, “não tinha medo”, pois, “estar

ali era maravilhoso” (GERSÃO, 2020, p. 152). Alice, ao assumir o seu livre-arbítrio (“Aconteça o que acontecer, quero estar aqui”) (GERSÃO, 2020, p. 152), terminará por cair no “poço” que, semelhante à toca do coelho, permitirá a ela uma outra apreensão do mundo e de si própria. Na narrativa contemporânea, a queda no poço evidenciará, metaforicamente, um momento traumático, assinalado pela descoberta de um segredo e pela consciência da dissimulação da verdade: eleger Alice para fotografá-la significava transformá-la em um objeto a ser seduzido, manipulado e, posteriormente, abandonado. O assédio sexual do rev. D. implicará o seu desnudamento, o que provocará um desequilíbrio e uma clarividência: a sensação de queda no abismo de si mesmo. Ao fotografar Alice, o rev. D. “levantava-lhe a bainha do vestido, que nunca lhe parecia da altura exata” até que, nervosamente, como um “animal inquieto”, termina por arrancá-lo”, “correndo depressa para trás da câmara com o vestido na mão” (GERSÃO, 2020, p. 153). E é – exatamente – neste momento da narrativa que vemos a ambivalência inerente ao significado de “thunderland”, antes referido: no momento em que a “lâmpada explode na câmara”, Alice assusta-se com “o estrondo dos trovões, com os relâmpagos que pareciam entrar pelas janelas e rebentar” sobre ela. (GERSÃO, 2020, p. 153). Vejamos o relato da personagem Alice:

nesse instante o rev. D saiu de trás da câmara, meio despido e com ar de louco, como transformado noutra criatura, e eu comecei a gritar e a cair outra vez num poço, havia fumo na sala, talvez das lâmpadas, e eu caía num poço sem fundo, e nunca mais acabava de cair (GERSÃO, 2020, p. 153).

E nos deparamos com Alice que, uma vez seduzida e desviada de seu caminho, questiona a própria identidade ao vivenciar a melancolia ao espelho³. Consciente de que “estava a perder a casa, o caminho de casa” (GERSÃO, 2020, p. 154), a personagem constata o desequilíbrio e a queda no abismo de si mesma. E, nessa hora, ecoam as palavras do

³ A esse respeito ver Lourenço (1999). No capítulo “Melancolia e Saudade”, lemos: “Para descrever a melancolia baudelairiana, Starobinsky fala de “melancolia ao espelho”, termo que tão bem se adapta à melancolia moderna, cujo eu é simultaneamente autônomo e múltiplo. No fundo, toda melancolia é já espelho, lugar em que se quebram as núpcias entre o eu e a vida, em que o presente se interrompe, suavemente repellido pelo sentimento de fragilidade ontológica do teatro do mundo.” (LOURENÇO, 1999, p. 16).

gato de Cheshire que, ao ratificar o aprisionamento de Alice na história tradicional, denuncia a loucura ou a insanidade de todas as personagens.

Não nos esqueçamos de que, como Roland Barthes nos ensina, em *A câmara clara*, uma fotografia não aponta apenas o referente, o objeto desejado ou o corpo querido, mas, sim, o invisível, a desordem e o dilema: há sempre um sujeito que olha e outro que é olhado. Como se sabe,

uma foto pode ser o objeto de três práticas (ou de três emoções, ou de três intenções) fazer, experimentar, olhar. Aquele que é fotografado é o alvo, o referente, uma espécie de pequeno simulacro, de *eidôlon* emitido pelo objeto, a que poderia muito bem chamar-se o *Spectrum* da Fotografia, porque essa palavra conserva, através da raiz, uma relação com o “espectáculo” e acrescenta-lhe essa coisa um pouco terrível que existe em toda a fotografia: o regresso do morto (BARTHES, 2018, p. 17).

Alice não posa para a foto como gostaria, o seu corpo não se transforma ou metamorfoseia de acordo com a sua própria vontade, mas é surpreendido pela luxúria do olhar viciado do outro. A foto de Alice Liddell que ficará para a posteridade, e que veio a ser exibida, com certeza, não é a do corpo despido ou aviltado pelas mãos do rev. D. e, sim, a de um corpo vestido, passível de ser exibido de acordo com as normas morais ou sociais. Após esse episódio, Alice pronuncia-se, revelando a sua consciência sobre o vazio e o avesso: um corpo dotado de existência real estava do outro lado de um vidro ou de uma lente que a espreitara, e não do outro lado de um espelho como tinha sido cristalizado pela ficção:

Mas agora eu já não era eu. Era outra pessoa, que não conseguia encaixar como antes as emoções e os pensamentos.

Uma pessoa estranha, ainda chamada Alice, mas outra.

Do outro lado de um vidro.

O vidro não era um espelho. Era uma lente, atrás da qual o rev. D. me olhava. Desse outro lado da lente havia um mundo ao contrário (GERSÃO, 2020, p. 155).

Convém ressaltar que a narrativa contemporânea devolve à personagem Alice a sua condição de ser curioso e desejante que incorpora o outro em sua existência como se fora a metade que lhe faltava. As palavras, atribuídas ao rev. D., desvelam as escolhas inconscientes da personagem feminina. Ao sair do seu jardim e seguir o coelho que,

sempre aflito e correndo, simboliza a passagem inevitável do tempo, Alice precipita os acontecimentos ou vai ao encontro deles. E, como “a essência da fotografia é ratificar aquilo que representa” (BARTHES, 2018, p. 96), há uma “outra Alice”, agora “de olhar vago, vestida de mendiga”, com “mão de pedinte”, que “pedia o que aconteceu” (GERSÃO, 2020, p. 157). Por isso, o rev. D. pronuncia-se (“Estás à mercê do meu olhar como um insecto, um objecto de admiração, de estudo, de análise, algo que só encontra existência através do meu olhar”) (GERSÃO, 2020, p. 156) e entrelaça-os em clave de cumplicidade e de eternidade metafísica ou onírica (“Estamos no sonho um do outro. Para sempre”) (GERSÃO, 2020, p. 156). A foto não revela o real contexto social e econômico da menina Alice Liddell, mas transubstancia-o e o inscreve em um outro nível do imaginário e da subjetividade: a carência afetiva.

Figura 1 – Alice Liddell como
uma menina mendiga



Fotografia tirada por Charles Dodgson.

“Alice in Thunderland”, ao caminhar pela sutileza de sentido, implícita à “Estética da Delicadeza”⁴, assinala a pedofilia do reverendo

⁴ A esse respeito ver Lopes (2007).

Dogdson e insinua a perda da virgindade de Alice, ocorrida em uma “câmara escura e secreta”, uma “câmara onde tudo se revela e a entrada é interdita”, exceto para ambos: “Por isso a porta se fecha à chave por dentro” (GERSÃO, 2020, p. 157). Tal fato, em termos psicanalíticos, assume uma significação simbólica, como nos aponta Bruno Bettelheim, em *A psicanálise dos contos de fadas*: “Um quarto trancado costuma representar em sonhos os órgãos sexuais femininos e o giro de uma chave na fechadura simboliza a cópula” (1980, p. 279). Convém observar que tal interpretação não é arbitrária, uma vez que o próprio texto insere juízos de valor, de proibição, de temor e de precaução, emitidos pela família da menina Alice que termina por afastá-la do matemático rev. D., professor e sub-bibliotecário no Christ’s College de Oxford, que possuía como *hobby* fotografar meninas nuas e impúberes. Dessa forma, a narrativa gersiana insere, de forma hábil, álibis de veracidade e de verossimilhança. Após ter o corpo metamorfoseado, Alice situa-se em um lugar intersticial e sente-se descentrada, “perdida entre dois mundos” (GERSÃO, 2020, p. 158). Evidencia-se, assim, uma retomada do texto ficcional e canônico, em outra clave de interpretação. Com a palavra, Alice, já transformada em personagem, semelhante ao ser textual da ficção de Lewis Carroll:

E eu não sabia o que pensar, como se uma parte do meu corpo tivesse crescido desmesuradamente e não pudesse fazer parte de mim, como se agora eu já não coubesse na casa que fora a minha, batesse a cabeça no tecto e o meu braço gigantesco saísse para fora da janela (GERSÃO, 2020, p. 158).

“Alice in Thunderland”, narrativa que poderia sugerir uma adaptação dos textos originais, plena de elementos migratórios, de entrecruzamentos compartilhados e de ratificações de sentido, ao mesmo tempo que revela a sua capacidade de apropriação e de persuasão, afirma a sua autenticidade e originalidade, a partir do momento em que o que nos é contado desliza para outros contextos temáticos. A noção de fidelidade aos textos de Lewis Carroll, embora contenha, em si, uma parcela de verdade, desvia-se dela, de forma proposital, ao desvelar as entrelinhas e o interdito dos textos preexistentes, consagrados literariamente. Lembremo-nos de que “a teoria da intertextualidade de Kristeva, com “raízes” no dialogismo de Bakhtin, enfatizou a interminável permutação de traços textuais, e não a “fidelidade” de um texto posterior em relação a um anterior” (STAM, 2008, p. 20). A reescrita do *nonsense*, presente nos textos literários

preexistentes, reveste-se, agora, na época contemporânea, de uma outra dimensão. Teolinda Gersão nos oferece uma nova interpretação para as *Aventuras de Alice embaixo da terra* (*Alice's Adventures Under Ground*), para *Aventuras de Alice no País das Maravilhas* (*Alice's Adventures in Wonderland*) e para *Através do Espelho e o que Alice encontrou por lá* (*Through the looking glass and what Alice found there*), ao transformá-los, modificá-los, elaborá-los, ampliá-los ou entretecê-los. Estaríamos, portanto, diante da “transtextualidade, proposta por Gérard Genette, em *Palimpsestos*, a partir das definições de “dialogismo” e de “intertextualidade” explicitadas por Bakhtin e Kristeva. O termo, mais abrangente, refere-se a “tudo aquilo que coloca um texto, manifesta ou secretamente, em relação com outros textos” (GENETTE, 1982 apud STAM, 2008, p. 21). Podemos considerar, assim, o texto do século XXI, “Alice in Thunderland”, um “hipertexto” que recria os “hipotextos”, publicados no século XIX. Ao reescrever os textos anteriores de Lewis Carroll, Teolinda Gersão procede a uma reescrita ou confere a eles uma nova interpretação, a partir da transmutação das referências intertextuais. Ao optar por essa estratégia narrativa, a autora deu voz à Alice Liddell e ao reverendo Dodgson – figuras reais transformadas em seres de ficção, rompendo fronteiras de gêneros narrativos antes demarcadas. Determinados fatos biográficos foram revisitados e inseridos no enredo ou intriga permeada de tensões históricas e sociais: acontecimentos silenciados na era vitoriana vêm a ser revelados na contemporaneidade. Ouçamos a voz de Alice:

Eu tinha transformado o rev. D. no famoso escritor Lewis Carroll. Correu inclusive a versão de que eu lhe pedira que nos contasse uma história, a mim, a Edith e Lorina, naquela tarde de julho de 1862, quando vínhamos de barco, no regresso de um piquenique. Mas não é verdade, embora eu tivesse tantas vezes, ao longo dos anos, de repetir que sim (GERSÃO, 2020, p. 160, grifos nossos).

Na Introdução da obra *Ressentimento*, anteriormente citada, Maria Rita Kehl, ao comentar sobre “o ressentimento em Nietzsche e em Freud”, afirma que

a constelação psíquica do ressentimento talvez tenha estado muito presente nas sociedades burguesas da Europa oitocentista: fazia parte das formações morais necessárias para manter as severas exigências de renúncia pulsional que a modernidade cobrava dos

homens e mulheres no século XIX e no início do século XX. Foi Nietzsche, não o pai da psicanálise, quem percebeu a importância do ressentimento e propôs, para explicá-lo, conceitos como a retração em direção ao *eu* dos “instintos” vitais inibidos ou a relação entre os sentimentos de culpa e o masoquismo (2020, p. 20).

Levando-se em consideração que “Alice in Thunderland” recupera a personagem de Lewis Carroll, cuja existência remete ao período oitocentista da Inglaterra vitoriana, perguntamo-nos: “Qual o comportamento” de Alice “em relação ao código moral (prescrições) a ela imposto?” e “Como ela se constrói a si mesma como o sujeito moral de suas ações?” (KEHL, 2020, p. 19), ao saber que “aquilo que mais temia – o mundo subterrâneo e os seus segredos materializados em folhas de papel” – (GERSÃO, 2020, p. 161) viria à tona e seria publicado? E constatamos que as respostas, que espelham o “terramoto emocional” vivido por ela (e, por extensão, pela sua família), encontram-se no próprio texto, cujo título, ludicamente, joga com as palavras, ao referenciar o estado emocional da personagem: “enquanto um turbilhão de emoções me assaltava e durante meses a fio não me deixou dormir: medo, vergonha, culpa, raiva dele e de mim” (GERSÃO, 2020, p. 160-161).

A consciência de si própria, aliada à constatação de que a carreira de fotógrafo e o sucesso dos livros de Lewis Carroll foram declinando, a partir do momento em que ela, Alice, perdia o seu lugar ao “sair dos sonhos” do rev. D. “porque se ia tornando adulta” (GERSÃO, 2020, p. 161), permite-nos observar os resquícios de ressentimento inerentes à personagem feminina, uma vez que, segundo Maria Rita Kehl:

não se pode dizer que o ressentido tenha perdido um objeto; o que ele perdeu foi um *lugar*. A posição de vítima passiva de onde ele formula suas queixas sugere que o lugar perdido não teria sido, a seu ver, um lugar conquistado, e sim, um lugar que, de direito, deveria ser seu (KEHL, 2016, p. 36, grifo da autora).

Talvez por isso a atitude de Alice pareça coadunar-se com o “deslocamento da posição das mulheres na sociedade burguesa, na passagem da Revolução Francesa para a sociedade urbana industrial do século XIX”, época do advento da Psicanálise. Tal “deslocamento”, como aponta Marilena Chauí, ao apresentar a obra de Maria Rita Kehl, “possui dupla significação: é objetivo, isto é, determinado pelas condições

históricas da modernidade, e subjetivo, isto é, forma o conjunto de representações singulares que as mulheres passam a ter de si mesmas” (CHAUI, 1990 apud KEHL, 2016, orelha). Em “Alice in Thunderland”, Alice pronuncia-se: “*Through the looking glass and what Alice found there*, publicado quando eu tinha dezanove anos, é um adeus a Wonderland, a despedida nostálgica de uma *Alice varrida pelo tempo. (Ou pela morte. Talvez eu tivesse morrido)*” (GERSÃO, 2020, p. 161, grifos nossos). Alice, “fantasma de uma época perdida” (GERSÃO, 2020, p. 162), inserida em uma nova ordem histórica e social, transformara-se: ao não “aceitar mais jogos de palavras e de prestidigitação”, passíveis de transubstanciar a realidade factual, desmitifica a existência de um conto de fadas e revela o seu ressentimento, ao reduzir a palavra ao seu sentido literal, registrado no estado de “dicionário”: “e *bale*, senhor Dodgson, significava mal, perigo, dano, desastre. Foi isso o que lhe escrevi na altura, numa carta que nunca enviei e destruí” (GERSÃO, 2020, p. 152). Alice adulta, ao assumir uma voz autônoma e independente, plena de liberdade e de igualdade, irá rasurar o que foi contado, ao resolver denunciar ou desmascarar as relações perversas e imorais que estariam escamoteadas nos livros que encantavam a todos aqueles que “não davam conta de que a raiz da força e sedução do livro é que tudo nele aponta, subterraneamente, para algo que não é contado. A luz que o ilumina é sombria, não é um sonho mas um pesadelo” (GERSÃO, 2020, p. 163). Alice, portanto, deixa de ser falada pelo discurso do Outro e assume a sua condição de sujeito. No entanto, no ano de 1880, Alice Liddell, ser inserido na temporalidade inevitável, ter-se-ia “domesticado”: casou-se com um jogador de *cricket*, Reginald Hargreaves, e passou a corresponder aos ideais inerentes ao imaginário burguês. “Alice in Thunderland”, ao nos apresentar um suposto diálogo que poderia ter ocorrido entre eles, atribui a essa personagem masculina resquícios da personalidade do Chapeleiro Louco que, eternamente preso à hora do chá, representa o abandono das normas sociais e das regras de etiqueta, associadas ao modo de vida britânico. Os pensamentos atribuídos ao marido e que “agridem” Alice “infinitamente” (GERSÃO, 2020, p. 167) despertam nela um processo de sublimação e de evasão da realidade, levando-a a recordar as “aventuras furtivas” e eróticas, vividas em cumplicidade, com o “homem do seu sonho”: “Agora as memórias têm um sabor intensamente proibido, como um fruto que meto na boca e devoro, sentindo o sumo sufocar-me e escorrer-me pela cara” (GERSÃO, 2020, p. 167). Assim, Alice reconstitui, imaginariamente, no presente, e

em clave de melancolia, um lugar perdido situado no passado: “Estamos no sonho um do outro, numa câmara escura de que só nós temos a chave e conhecemos as imagens. É um segredo nosso, fizemos um pacto de silêncio” (GERSÃO, 2020, p. 168). Convém lembrar que, segundo Bruno Bettelheim (1980), em *Psicanálise dos Contos de Fadas*, o girar de uma chave na fechadura, ao se ultrapassar uma porta e ao se adentrar em um quarto fechado, simboliza a cópula. Alice, impossibilitada de esquecer o passado, passa, assim, a imaginar laços de afeto que sustentam o sujeito perante o outro e diante de si mesmo: “Sim, ele amou-me. Caroll tinha de amar-me para me inventar assim. E é verdade que o amei, porque continuei a ir ter com ele. Apesar de tudo” (GERSÃO, 2020, p. 168). O fato de Alice “buscar não esquecer as reminiscências, que se apresentam por meio de fantasias, sintomas e representações” (KEHL, 2016, p. 92), permite-nos tomar conhecimento de que somente a consciência da corresponsabilidade do mal que vitimou o sujeito pode promover o esquecimento do agravo” (KEHL, 2016, p. 92). No entanto, o fato de ter sido abandonada e substituída por “sucessivas Alices que ele [o rev. D] ia atraindo e fotografando” (GERSÃO, 2020, p. 162-163) nunca foi esquecido. Em decorrência disso, aliado ao abuso sofrido, a vingança de Alice, registrada em “Alice in Thunderland”, consistiu em vender o manuscrito original de *Alice’s Adventures Under Ground* em leilão pela Sotheby’s pelo valor de 15 400 libras (GERSÃO, 2020, p. 169). Vejamos:

A quantia elevada deu-me prazer. Saboreei secretamente uma vingança, como se o leilão fosse um tribunal e o senhor D. tivesse sido obrigado, mesmo depois de morto, a pagar-me uma soma avultada pelos danos praticados contra mim. Que não tinham prescrito, ao fim de tantos anos (GERSÃO, 2020, p. 169-170).

O livro, no entanto, apesar de ter sido vendido para um colecionador, situado no outro lado do Atlântico, continuou a “seguir e a perseguir” Alice, como a sua “sombra” (GERSÃO, 2020, p. 170). Tal imagem sobrevivente ou ícone exalado pela cultura, retida no imaginário da personagem e dos seus inúmeros e devotos leitores (o que incluía o próprio filho de Alice, Caryl), levará a personagem feminina e ressentida a apostar em uma “vingança imaginária e adiada”: “escrever a sua versão da história”, a ser publicada cinquenta anos depois da sua morte (GERSÃO, 2020, p. 171), repondo a “verdade” dos fatos:

Não quero duas Alices, uma em cima da terra e outra embaixo, como se entre ambas houvesse ainda um espelho, um vidro ou uma lente a separar dois mundos.

Para nos libertar a ambas, a do livro e eu, terei de revelar a verdade e contá-la. Decidi portanto escrever a minha versão da história.

Deixarei o manuscrito selado, mas com a indicação de ser aberto cinquenta anos depois da minha morte. Porque, talvez erradamente, talvez por covardia, quero ainda proteger os que amo. (GERSÃO, 2020, p. 171).

Em “Alice in Thunderland”, Alice recupera a sua integridade e configuração identitária, ao rasurar a sua imagem literariamente cristalizada. A nova Alice buscará “ultrapassar o livro que ocupou o seu lugar e o seu espaço e que esteve sempre lá, em vez dela” (GERSÃO, 2020, p. 171). Convém ressaltar que a busca da “verdade” resulta de uma deliberação ou decisão da personagem feminina que, ao resolver escrever a sua própria história, desloca o ponto de vista consagrado: deixará de ser falada pelo Outro, para assumir a própria voz.

“Alice in Thunderland” apresenta, simultaneamente, as três diferentes concepções do conceito filosófico de “verdade”: *aletheia* (grego): refere-se ao que as coisas são – “o verdadeiro é o evidente ou o plenamente visível para a razão”; *veritas* (latim): refere-se aos fatos que foram – “o verdadeiro refere-se, portanto, à linguagem, enquanto narrativa dos fatos acontecidos” e *emunah* (hebraico): o verdadeiro refere-se às ações e coisas que serão ou virão, uma vez que “a verdade é uma crença fundada na esperança e na confiança referidas ao futuro, ao que será ou virá.⁵ Ao desejar inscrever, em uma temporalidade futura, os acontecimentos ocorridos no passado, Alice Liddell, a personagem que efetivamente ganhou um corpo, uma biografia e uma voz, pretende resgatar, com precisão, rigor, fidelidade e exatidão, todos os detalhes ou pormenores da sua infância ao ser fotografada pelo rev. D. em sua casa. Dessa forma, a “verdade” a ser veiculada pela personagem fundamenta-se no que virá a acontecer em relação à fama do escritor Lewis Carroll, após a revelação de olhares e desejos que nos fascinam e que fazem “brilhar o fogo escondido”⁶. Logo, a versão de Alice Liddell revelará aquilo

⁵ A esse respeito, remetemos à leitura do capítulo “As concepções da verdade”, do livro *Convite à Filosofia*, de Marilena Chauí (cf. CHAUI, 2002, p. 99-108).

⁶ Reflexão retirada de Novaes (1990, p. 11).

que estava oculto, escondido ou dissimulado na admirada e consagrada ficção conhecida universalmente. Agora, os papéis serão invertidos: o rev. Dodgson ou Lewis Carroll será, metaforicamente, siderado (latim: *sideratus*), ou seja, “atingido ou fulminado por um raio” (CHAUI, 1990, p. 22). Ao “ouvir o estrondo dos trovões” (GERSÃO, 2020, p. 153), o ser desejante vivenciará “a queda na roda da fortuna incerta” e tornar-se-á personagem da Alice, aprisionado em sua ficção.

“Alice in Thunderland”, ao desvendar a subjetividade da personagem que tinha sido “aprisionada num livro louco e numa história falsa” (GERSÃO, 2020, p. 170), consegue conjugar, simultaneamente, a ética da memória e da representação, “a dramaticidade psicológica da personagem e a sua eloquência, as suas paixões mais obscuras, as motivações mais sutis e as intenções mais secretas” (KEHL, 2020, p. 106). Assim, “aos oitenta anos, a verdadeira Alice” surgirá “livre, construída por si própria, independente do olhar de quem quer que fosse, **deste** lado do espelho” (GERSÃO, 2020, p. 170, grifo da autora). Libertar-se-á Alice do desejo do Outro e/ou do seu próprio desejo de desejar? Lembremos da bela origem da palavra “desejo” e da sua inerente ambiguidade, como nos aponta Marilena Chauí, ao assinalar o sentido de *desiderare* – “cessar de olhar (os astros), deixar de ver (os astros)” e de *desiderium*:

“*Desiderare* é estar despojado dessa referência, abandonar o alto ou ser por ele abandonado. / . . . / *Cessando* de olhar para os astros, *desiderium* é a decisão de tomar nosso destino em nossas próprias mãos, e o desejo chama-se, então, vontade consciente nascida da deliberação, aquilo que os gregos chamam *boulesis*. *Deixando* de ver os astros, porém *desiderium* significa uma perda, privação do saber sobre o destino, queda na roda da fortuna incerta. O desejo chama-se, então, carência, vazio que tende para fora de si em busca de preenchimento, aquilo que os gregos chamavam *hormé* (CHAUI, 1990, p. 22-23, grifos da autora).

Assim, chegamos ao fim da trajetória ficcional dessa nova Alice, capaz de tão bem envolver o leitor, persuadindo-o a acreditar na sua “verdade”, ao desvendar “as zonas de sombra e os mistérios das relações humanas” (KEHL, 2020, p. 106). Parece-nos que Alice consegue, **deste** lado do espelho, superar o seu ressentimento, ao verbalizar aquilo que sente e pensa. Ao romper o silêncio a que foi submetida, a nova Alice desvenda o enigma do desejo do Outro e o do seu próprio desejo,

e, caso possa deixar a sua “história escrita” (“tal como fora contada agora, em pensamento”) (GERSÃO, 2020, p. 171), será autora do seu destino, adquirirá uma voz própria e reivindicará a sua liberdade e a sua autonomia. A Alice, criada de forma singular por Teolinda Gersão, será capaz de “dar o salto no escuro”, libertar-se do livro que a aprisiona, “olhar o mundo com olhos novos” e aprisionar o rev. Dodgson ou Lewis Carroll na ficção a ser escrita. “A Alice, que nos traz a sabedoria dos espelhos, ainda mora aqui e tem a capacidade de nos comover e de nos apaixonar: desejos e afetos vão sempre ao nosso lado pela mão de Alice.” (COELHO, 1997, p. 214). Seja muito bem-vinda!

Referências:

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução de Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 2018.

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. 8. ed. Tradução de Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

CHAUÍ, Marilena. *Convite à Filosofia*. São Paulo: Ática, 2002.

CHAUÍ, Marilena. Laços do desejo. In: NOVAES, Adauto (org.). *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 3. ed. rev. com. Coordenação de Carlos Sussekind. Tradução de Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim, Lúcia Melim. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1990.

COELHO, Eduardo Prado. Boaventura de Sousa Santos: Alice ainda mora aqui. In: _____. *O cálculo das sombras*. Lisboa: Edições Asa, 1997.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. 2. ed. Prefácio de Stéphane Huchet. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.

GERSÃO, Teolinda. *Alice e outras mulheres*. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2020.

HENRIQUEZ, Eugène. Novas afinidades eletivas. In: NOVAES, Adauto (org.). *Mutações: novas configurações do mundo*. Rio de Janeiro: Agir; São Paulo: SESC.SP., 2008.

KEHL, Maria Rita. Depressão e imagem do novo mundo. In: NOVAES, Adauto (org.). *Mutações: novas configurações do mundo*. Rio de Janeiro: Agir; São Paulo: SESC.SP., 2008.

KEHL, Maria Rita. *Deslocamentos do feminino: a mulher freudiana na passagem para a modernidade*. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

KEHL, Maria Rita. *Ressentimento*. 3ª. ed. São Paulo: Boitempo, 2020.

LOPES, Denílson. *A delicadeza: estética, experiência e paisagem*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília; Finatec, 2007.

LOURENÇO, Eduardo. *Mitologia da saudade; seguido de Portugal como destino*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

NOVAES, Adauto. O fogo escondido. In: _____ (org.). *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Tradução de Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. (Coleção Humanitas).

Data de recebimento: 14 de outubro de 2021.

Data de aprovação: 16 de novembro de 2021.



A subversão religiosa pela ironia em Teolinda Gersão: onde reina o fosso da desigualdade social

Religious Subversion through Irony in Teolinda Gersão: Where the Social Inequity Pit Reigns

Márcia Manir Miguel Feitosa

Universidade Federal do Maranhão (UFMA), São Luís, Maranhão / Brasil
marciamanir@hotmail.com

<http://orcid.org/0000-0001-5750-8620>

Cristiane Navarrete Tolomei

Universidade Federal do Maranhão (UFMA), São Luís, Maranhão / Brasil
cntolomei@yahoo.com.br

<http://orcid.org/0000-0001-7017-0943>

Resumo: Teolinda Gersão é dona de uma obra que evidencia a complexa relação entre os sujeitos com a família, sociedade, religião, trabalho, espaço etc. Este texto se propõe a analisar dois contos do livro *Prantos, amores e outros desvarios* (2016): “O meu semelhante” e “Décimo mandamento”, verificando como Gersão retrata a desigualdade social em Portugal, sobretudo, em Lisboa, a partir do sistema capitalista e do processo de globalização, e a consequente segregação socioespacial que divide o centro da burguesia da periferia da classe trabalhadora. Ademais, observa-se como a escritora, num tom irônico, problematiza o papel da religião nesse contexto econômico e social, marcado pela hierarquização de classe, no Portugal contemporâneo. Para a realização deste estudo de classificação básica, seguiu-se as seguintes etapas: (i) pesquisa bibliográfica e revisão da literatura; (ii) quanto à abordagem, a pesquisa é qualitativa, priorizando aspectos subjetivos de fenômenos sociais e do comportamento humano no *corpus*. A análise dos contos coloca em tela os privilégios da elite, detentora do poder, em contraposição à miséria

do trabalhador, apontando para uma desigualdade social estrutural e não ontológica nas narrativas em questão. Portanto, Teolinda destaca como a desigualdade social está atrelada aos interesses do capital, impulsionado pelo contexto neoliberal.

Palavras-chave: Teolinda Gersão; desigualdade social; ironia; religiosidade.

Abstract: Teolinda Gersão authored works that evidence the complex relationship between the subjects and family, society, religion, work, space, etc. We analyze the following two short stories in the book *Prantos, amores e outros desvarios* (2016): “O meu semblante” and “Décimo mandamento” to evaluate how Gersão depicts the social inequities from the capitalist system and the globalization process, and its consequential socio-spatial segregation that divides the bourgeoisie downtown from the peripheral working class in Portugal, especially Lisbon. Furthermore, we observe how the writer ironically discusses the role of religion in this social and economic context marked by class hierarchy in the contemporaneous Portugal. To perform this basic classification study, we used the following steps: (i) Literature review; (ii) qualitative research prioritizing subjective aspects of social phenomena and human behaviour at the *corpus*. Short story analysis puts the privileges of the power owning elites in contraposition with the worker’s misery, pointing to the structural and non-ontological social inequity in the narratives studied. Therefore, Teolinda highlights how social inequity is connected to the capital interests, pushed by the neoliberal context.

Keywords: Teolinda Gersão; social inequity; irony; religiosity.

1 Introdução

Parto sempre da experiência, vivida ou vista viver por outros, para depois saltar para “outra coisa”, que ultrapassa as circunstâncias e o que há de particular na história.
(Teolinda Gersão).

Os 40 anos de vida literária de Teolinda Gersão são marcados por uma intensa labuta a construir histórias e narrativas largamente premiadas pela crítica, desde *O silêncio* (1981), romance que descortina o véu de

sua escrita até obras mais recentes que reúnem novelas e contos com o sabor do cotidiano de relações humanas muitas vezes deterioradas. É o caso de *Prantos, amores e outros desvarios*, publicado em 2016 e laureado com o Grande Prémio do Conto Camilo Castelo Branco.

Tecido a partir de 14 contos relativamente curtos, com exceção de “Alice in Thunderland” que encerra o livro, *Prantos, amores e outros desvarios* envereda por temáticas aparentemente simples porque fruto de situações por demais corriqueiras, mas complexas ao mesmo tempo. Os personagens escolhidos transitam por dissabores, frustrações, injustiças, ressentimentos, loucuras, desvarios, problemas de cunho universal retratados com sutileza e fina ironia, chegando a culminar, de forma surpreendente, no inesperado.

Álvaro Cardoso Gomes, em *A voz itinerante* (1993, p. 74), salienta o quanto as histórias de Teolinda são exemplares “(sem que isso implique necessariamente um fim moral), arquetípicas, que servem para, criticamente, comentar as relações humanas”. Tão exemplares que decidimos por trazer à tona duas das histórias que atravessam o horizonte inquietante de *Prantos, amores e outros desvarios*: “O meu semelhante” e “Décimo mandamento”, dada a proximidade temática e o rasgo irônico que as constitui, a beirar a subversão.

Somos arremessados, nos dois contos, ao fosso da desigualdade social por meio de personagens que detêm a posse financeira e o exercício do poder, e daqueles que carecem de condições econômicas e da possibilidade de domínio desse mesmo poder. No cerne dessas contraposições, destaca-se a significativa presença da religiosidade, esculpida a dedo por Teolinda que, ao ironizá-la, coloca em xeque o seu verdadeiro papel entre os homens. Vejamos de que modo todo esse universo é entrelaçado nessas histórias.

2 Entre o arranha-céu e o fosso: desigualdade social e exclusão

Em *Prantos, amores e outros desvarios*, Teolinda problematiza as diferenças socioeconômicas em Portugal por meio de personagens situados, pelas condições materiais, à margem da sociedade portuguesa. Destacamos para tanto as vivências da narradora-personagem Ricardina de “O meu semelhante” e o mendigo de “Décimo mandamento”.

Ricardina representa o trabalhador português que é vítima do sistema capitalista, enquanto mecanismo responsável sobre os níveis

de pobreza, exclusão e desigualdade; e do processo de globalização que trouxe uma nova forma de organização institucional transnacional e com ela uma nova classe capitalista. Logo, com a entrada da globalização no país, a economia local passa a enfrentar uma desregulação da economia social, intensificando as desigualdades e exclusões sociais. No exercício da sua função, Ricardina nos relata:

[...] Eu lavo as escadas, é para isso que me pagam, e só ando de elevador para as lavar. Subo até ao último piso e começo a lavar de cima para baixo, que é como deve ser.

Quando chego cá baixo, já lavei e descí tudo quanto é degrau e patamar e doem-me os braços e as pernas, e até as mãos, de tanto rolar nelas o cabo da esfregona (GERSÃO, 2016, p. 43).

Por intermédio da voz da narradora-protagonista, Teolinda valoriza as vozes que estão à margem do poder, priorizando, no conto em questão, a voz de uma trabalhadora que sofre com a exploração de sua mão de obra ao limpar sozinha as escadarias de um prédio em um condomínio residencial. Sobre isso, de acordo com Karl Marx no capítulo 8 do Livro I de *O Capital* (2013, p. 390), “todos os meios para o desenvolvimento da produção se convertem em meios de dominação e exploração” do trabalhador.

Algumas das consequências dessa exploração da força de trabalho de Ricardina são as intensificadas dores nos braços, nas mãos e nas pernas. Conformada com a situação, afirma ser paga para “lavar de cima para baixo” as escadarias do edifício, embora o esforço excessivo lhe cause estafa física após o término da jornada de trabalho. Sobre as condições de trabalho da narradora-personagem, destacamos o contrato estabelecido entre o empregador e o empregado, o qual este último receberá o salário se cumprir a sua tarefa. No caso da personagem, fica nítido que esse contrato só beneficia a classe média que economiza e lucra com a exploração da trabalhadora, pois a quantidade de força de trabalho é maior do que ela recebe como pagamento, já que, além de um edifício, Ricardina limpa mais: “[...] Até porque não tenho só aquele prédio do condomínio, tenho mais, e limpo os corredores e as garagens, aquilo é um desperdício de vazio, no espaço que eles não usam vivia uma pancada de famílias” (GERSÃO, 2016, p. 43). Mesmo aumentando a jornada de trabalho, ela e sua família vivem em condições precárias:

Em minha casa nem lugar há para outra mesa, as crianças fazem os deveres na mesa da cozinha. E ainda tive sorte de o vizinho Arnaldo me fechar a marquise, sempre tenho onde pôr umas mercearias, e deixo debaixo da cama as malas com roupa de verão ou de inverno, a que não se usa no tempo em que se está. Antes da marquise entrava muito frio por baixo da janela, assim ficou bem melhor, a marquise tem pouco espaço mas sempre é mais algum, e tudo o que possa ajudar eu agarro logo, com as duas mãos (GERSÃO, 2016, p. 43-44).

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 de 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 [...] (GERSÃO, 2016, p. 44-45).

A desigualdade social atravessa a sociedade portuguesa na sua ligação com os territórios que passam a ser hierarquizados, revelando, através da voz de Ricardina, um cenário socioespacial com nítida deficiência na distribuição de renda, gerando sérias dificuldades à classe trabalhadora que vive em condições mínimas de dignidade e cidadania. Nos dois trechos em destaque, observamos os privilégios da classe média portuguesa que é dona dos melhores e mais caros terrenos (construções), dos modos de produção (empregos) e bens de consumo (alimentos, roupas, móveis etc.). Somando-se a isso, ressaltamos o momento quando a moradora do 5º andar – sem identidade, já que pode ser entendida como uma personagem tipo –, oferece à Ricardina caixas de leite vencidas, prontamente aceitas pela narradora-personagem, pois para ela o leite diminuirá tanto a fome de seus filhos quanto a dela. Logo, notamos 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. Assim, no gesto “caridoso” da moradora do condomínio que, por certo, buscava amenizar seu sentimento de culpa, ou de toda a classe média, doando aos pobres comida, ou seja,

aquilo que seria uma atitude benevolente, destaca-se pelo egoísmo e individualidade, motivando o desrespeito ao outro.

Para ilustrar ainda mais a desigualdade social entre os moradores do condomínio e a trabalhadora, apresentamos outro recorte do conto:

Eles sabem lá o que é trabalho. Andam elevador abaixo e elevador acima para sair a passear o cão, ir ao cabeleireiro, ao ginásio e às compras nas lojas finas, e nunca pensaram em quem lava as escadas. Nem devem sabem (sic) quanto me pagam, são despesas do condomínio. Nunca é com eles que falo, é com os encarregados, que também não fazem nada, a não ser mandar. Ora isso também eu fazia, e bem melhor do que eles. Ó Fulana, lave aí estas escadas. É tanto ao fim do mês (GERSÃO, 2016, p. 43).

Nos centros urbanos, especialmente Lisboa enquanto cenário do conto, a segregação socioespacial, na relação centro-periferia, ocorre, sobremaneira, no consumo das necessidades como escola, cultura, lazer, habitação. Ricardina somente divide o mesmo espaço com a classe média, conforme os interesses dos empregadores, na sua função de faxineira. Numa relação dialética entre os moradores de áreas geográficas, economicamente distantes, os dois grupos sociais se encontram no condomínio fechado, marcado pela verticalização de alto padrão, onde, embora próximos, há o limite hierárquico entre a classe média e a trabalhadora. Evidenciamos também que, mesmo estando diariamente no convívio com os moradores e encarregados do condomínio, Ricardina, para nós, leitores, é marcada pelo seu nome próprio: nós a conhecemos, é a “fulana” que limpa as escadas, um sujeito qualquer. No status hierárquico estabelecido por uma sociedade capitalista, Teolinda encena tipos para criticar essa relação de interesse – muito mais por parte dos empregadores – que autoriza uma integração social com a empregada no horário estabelecido em sua jornada de trabalho; nada além disso.

A distribuição desigual entre os dois segmentos sociais, referenciados por Teolinda, revela-se abertamente na segregação social e econômica, ressaltada pela divisão cultural (estilo arquitetônico, comportamento social), a qual acentua a diferença entre a moradia dos habitantes do condomínio e a casa humilde de Ricardina. Enquanto verificamos que a moradia da narradora-personagem não tem móveis e, muito menos, uma proteção adequada para as mudanças climáticas, a classe média usufrui, não como poderia e deveria, dos espaços do condomínio:

[...] Mas ali no condomínio os elevadores devem ser bons. Pois eles não têm dinheiro para grandes carros e para aqueles jardins no telhado, com relva e tudo? E para uma piscina, também no telhado, com cadeiras de lona e guarda-sóis em volta? Lá não dizem telhado, dizem deque. A modos que nem há telhado, pelo menos nunca lá vi telhas, aquilo é uma espécie de varanda a cobrir tudo, e nem chegam a gozá-lo, porque nunca vi ninguém nesse tal jardim, haviam logo de poupar nos elevadores? Nã, aquela gente nem sabe o que é poupar [...] (GERSÃO, 2016, p. 44).

Além de denunciar um modo de vida diferente e de esbanjamento “[d]aquela gente”, Ricardina, ao retirar-se da realidade de privilégios da classe média lisboeta, ainda satiriza o fato de que, com tanto dinheiro para futilidades, teriam para a manutenção do elevador.

Por ora, analisemos o elevador, interpretado aqui como símbolo da modernidade que se instalou em Portugal, sobretudo, nas grandes cidades, as quais, nas últimas décadas pós-25 de abril, passaram por transformações econômicas, urbanísticas, arquitetônicas e, por consequência, sociais e culturais, que orientam novas formas de circular, de morar e de viver do cidadão português. Sobre o processo de verticalização, Nadia Somekh (2014, p. 156) explica:

O capital imobiliário, então em fase de constituição, exige a multiplicação do solo (verticalização) como inovação à subdivisão do solo (loteamento), em uma nova estratégia de valorização do capital. O alto preço da terra e sua otimização não explicam, por si só, a verticalização, mas exatamente essa nova estratégia do capital imobiliário. Além da terra, a forma urbana transforma-se em mercadoria.

Apoiado pelo uso do elevador, o solo multiplica-se em altura e volume e a verticalização das metrópoles nada mais é do que uma demanda para atender a classe média urbana, como ilustram os excertos do conto:

Estes do condomínio bem podem comprar elevadores em condições e pagar a quem lhes vá acudir, se for caso disso (GERSÃO, 2016, p. 41 – grifo nosso).

[...] É verdade que o elevador se fecha que nem uma caixa de metal, mas *aquilo* deve ter algum buraco por onde venha o ar. Ou deve ter o ar condicionado, *aquela* gente tem ar condicionado em tudo quanto é canto. Se sentisse falta de ar devia ser só impressão (GERSÃO, 2016, p. 42 – grifo nosso).

Conforme podemos observar, o uso dos pronomes demonstrativos cumpre o seu papel gramatical, marcando a posição espacial da narradora segundo a posição dos moradores do condomínio. Entretanto, notamos também que o uso dos pronomes funciona como um mecanismo simbólico para indicar o distanciamento entre aquela que narra, a trabalhadora, e a classe média; ou seja, a narradora-personagem, independente do seu lugar do discurso, deixa claro o seu não-pertencimento à classe burguesa quando da escolha dos pronomes “estes”, no primeiro trecho, e “aquela”, no segundo, situando não só gramaticalmente Ricardina dos moradores do condomínio, mas, sobretudo, ratificando a segregação social na sociedade portuguesa. Ademais, quando ela emprega o pronome “aquilo” para referir-se ao elevador, a marcação vai além da função gramatical do termo e passa, no contexto do conto, a indicar o desprezo da trabalhadora pelo transporte de que se valem diariamente os moradores do condomínio que, para ela, não tem utilidade prática no seu cotidiano, além de fazê-la sentir-se sufocada e temerosa: “Não gosto de elevadores nem do metro, andar de baixo da terra dá-me um soco no estômago como se estivesse dentro de um caixão. E se aquilo nos cai na cabeça e a gente fica debaixo de montão de entulho? Andar cá por cima sempre é diferente, pelo menos tem ar” (GERSÃO, 2016, p. 42).

Enquanto os trabalhadores estão sujeitos a transportes subterrâneos, muitas vezes sem conforto, e demoram muito tempo para se deslocarem da residência ao trabalho e vice-versa, tendo em muitas situações que caminhar longas distâncias a pé ou tomar ônibus/autocarros lotados, sempre estafados, para a classe média, há outras opções de transporte mais eficientes e confortáveis como bons carros, elevadores com ar-condicionado, aviões e helicópteros que fazem rapidamente o trajeto da casa para o trabalho ou da casa para as compras.

A respeito da verticalização dos transportes para a classe média, recorreremos ao conto “Décimo mandamento”, que apresenta o banqueiro no trajeto entre sua residência e o trabalho:

Só que muito raramente, como naquela manhã, era ele próprio a conduzir o carro. Aliás poucas vezes utilizava o carro para chegar ao trabalho, já que tinha um helicóptero privado, que em escassos minutos o levava do prédio onde morava ao edifício do Banco. Descia então no elevador até a rua e entrava numa igreja ao lado” (GERSÃO, 2016, p. 105).

Para o banqueiro, as opções de transporte estão entre um carro confortável e o helicóptero privado que oferece uma viagem rápida e descansada até o local do trabalho. Todavia, naquele dia, usou o carro para conseguir refletir com calma sobre a situação de crise do Banco. Antes de ir ao trabalho, ele vai à igreja e divide, por alguns instantes, o espaço das escadarias com um mendigo e, somente ali, a desigualdade socioespacial é rompida, uma vez que é no rebaixamento do banqueiro, via transporte terrestre, que há a aproximação desses dois grupos sociais hierarquizados pela sociedade capitalista. Nos demais dias, como é possível notar, o banqueiro utiliza o elevador e é nesse movimento de cima para baixo que ele também desce do seu status social.

Em contraposição, voltemos a Ricardina, vítima da divisão social e geográfica do trabalho, que, para sobreviver, vende sua mão de obra, energia, tempo longe da família, descanso e lazer, já que a segregação espacial, presente no cotidiano social da classe trabalhadora, produz mecanismos de exclusão física, cultural e social, entre outros fatores:

Em chegando a casa, é acabar o jantar, que já ficou meio pronto, pra isso me levanto às cinco e meia, ver se os rapazes fizeram os deveres da escola, pôr roupa a lavar e ouvi-los bulhar um com o outro, até eu me zangar com eles. [...]

Eu, se pudesse, bem me deitava logo que chegasse, nem se me dava de comer ou não. Mas aqueles mafarricos nunca têm pressa de ir para a cama e nunca estão cansados, enquanto eu ando estafada e chego à noite a cair (GERSÃO, 2016, p. 41).

Na ausência de políticas públicas, tanto Ricardina quanto o mendigo sofrem com o descaso do Estado que, vinculado a interesses privados, favorecendo o capital e, por consequência, fazendo aumentar a pobreza da maioria da população, acredita (ou deixa-se enganar) nos benefícios do capitalismo e da globalização.

Tragamos à tona ainda a realidade do mendigo; realidade essa aparentemente sedutora até mesmo para o banqueiro, pela liberdade que demonstra na sua vivência na rua. Contudo, a marginalização extrema do mendigo o faz embrutecer, desumanizar-se e animalizar-se:

O mendigo devorava uma costela, sentado nos degraus da igreja, e tinha à frente um chapéu, à espera das esmolas. [...] parecia ter um ar quase normal, se não fosse a sujidade, a barba de muitos dias e o mau estado da roupa. [...] a abrir a boca [...] tinha dentes podres

e lhe faltavam alguns [...] dava grandes dentadas no pedaço de carne que segurava numa das mãos [...] Mastigava com vontade e dava outra dentada, inclinando um pouco a cabeça, como os cães costumam fazer quando procuram a melhor posição para cravar os dentes (GERSÃO, 2016, p. 104).

Além de salientarmos mais uma questão da desigualdade social, no trecho anterior, a discussão vai além e aprofunda-se, pois trata-se agora das condições humanas no desenvolvimento capitalista, indicando um processo gradativo de aproximação entre o ser humano e o animal.

Entre a servidão da trabalhadora e o abandono do mendigo, Teolinda aponta os processos de desenvolvimento desigual da sociedade portuguesa que, impulsionada pela propaganda do capital, passa a sofrer uma desigualdade estrutural quase irreversível.

3 Os mandamentos da lei de Deus e sua subversão no espaço geográfico

De acordo com o pensamento do geógrafo francês Éric Dardel, o espaço geométrico se diferencia do espaço geográfico de modo bastante singular. Enquanto o primeiro se caracteriza por ser homogêneo, uniforme e neutro, o segundo “tem um horizonte, uma modelagem, cor, densidade. Ele é sólido, líquido ou aéreo, largo ou estreito: ele limita e resiste” (DARDEL, 2011, p. 02). O espaço geométrico opera no espaço abstrato, destituído de conteúdo e disponível para quaisquer combinações. Ao contrário do espaço geográfico que se revela único, dotado de peculiaridades que o diferenciam.

Interessa-nos aqui suscitar uma reflexão a partir do que Dardel caracteriza como “espaço construído” no âmbito do que defende como espaço geográfico. Nossa intenção, a partir da leitura dos contos em tela, é analisar alguns espaços construídos pelo homem que exercem papel fundamental nos contextos das duas narrativas. Estamos a considerar a igreja, espaço de devoção do protagonista de “Décimo mandamento”, e o elevador, espaço do grande conflito que se instaura intimamente em Ricardina de “O meu semelhante”.

É importante salientar que ambos os espaços demarcados estão intrinsecamente relacionados com o exercício ou não dos mandamentos da lei de Deus, revelados por Moisés no Monte Sinai, bem como ao sentido dado por Jesus às verdades reveladas, resumidas nos mandamentos do amor a Deus e ao próximo. Ao enunciarem os deveres fundamentais do

homem para com Deus e para com o seu semelhante, os mandamentos constituem princípios que se pautam na ética e na comunhão com o divino, tendo por intuito o caminho para a felicidade e a realização humana.

Consideremos, de início, o espaço construído da igreja, palco dos acontecimentos que se desenrolam em “Décimo mandamento”. Somos apresentados, logo no princípio, pelo narrador onisciente, ao lado de fora do templo, aos seus degraus, onde um mendigo, cuidadosamente observado por outro personagem – o banqueiro –, devora com ânsia e prazer uma costeleta acompanhada de um pedaço de pão. Na cena seguinte, torna-se foco esse outro personagem *voyeur* que sai do carro ali estacionado e adentra à igreja, transpondo o mendigo, agora deitado num dos degraus do templo. Assim, tanto o lado exterior, representado pelos degraus, quanto o lado interior, representado pelo banco da igreja onde piedosamente o banqueiro se propõe a orar, descrito como aquele que possuía, além do automóvel, um helicóptero, compõem o complexo religioso responsável pela problemática sustentada por Teolinda nesse conto.

Segundo o *Dicionário de símbolos*, o símbolo da igreja pode assumir diversas formas. Do ponto de vista cristão, simboliza “a imagem do mundo [...]. Simboliza Jerusalém, o reino dos eleitos, a igreja paradisiaca, o microcosmo e a alma humana. [...]. É igualmente considerada como a Esposa do Cristo e a Mãe dos cristãos. E, sob esse aspecto, se lhe pode aplicar todo o simbolismo da mãe” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1995, p. 500-501). Avançando um pouco mais nessa compreensão, o *Dicionário das religiões*, de John Hinnells, argumenta que “tradicionalmente, através dos séculos, ‘a igreja’ tem sido interpretada como todo o corpo de cristãos, vista como um corpo santo, católico (universal) e apostólico (que descende dos apóstolos)” (HINNELLS, 1984, p. 129-130). Um lugar, portanto, que, de modo magnânimo, representa a casa não só do Cristianismo, mas de seus princípios e dogmas, de seus postulados e rituais, de seus mandamentos em suma.

Em sendo o espaço interior da igreja o “corpo de Cristo” ou mesmo a sua mãe, a “Mãe dos Cristãos”, o seu lado exterior se configura o seu oposto, na medida em que reflete o lado mundano da vida, caracterizado como profano. Mircea Eliade discrimina claramente, em *O sagrado e o profano*: a essência das religiões (2001), como esses dois polos se configuram, sem deixar de levar em consideração a sua possibilidade de intersecção:

A porta que se abre para o interior da igreja significa, de fato, uma solução de continuidade. O limiar que separa os dois espaços indica ao mesmo tempo a distância entre os dois modos de ser, profano e religioso. O limiar é ao mesmo tempo o limite, a baliza, a fronteira que distinguem e opõem dois mundos – e o lugar paradoxal onde esses dois mundos se comunicam, onde se pode efetuar a passagem do mundo profano para o mundo sagrado (ELIADE, 2001, p. 29).

A fronteira que separa o espaço dos degraus, habitado pelo mendigo, do banco da igreja, ocupado pelo banqueiro, revela o quanto esses dois mundos se antagonizam e, ao mesmo tempo, se aproximam. Veremos, no momento oportuno, de que modo Teolinda, sábia e ironicamente, pontua o encontro da situação de miséria com a condição de riqueza.

Interessa-nos ainda por agora trazer a lume uma vez mais o pensamento filosófico de Mircea Eliade no que tange à representação do templo religioso, visto a estreita relação que podemos tecer com o conto “Décimo mandamento”. Eliade, com a intenção de salientar a contraposição inequívoca entre o que é “do Alto” e o que é “da Terra”, assegura a incorruptibilidade do templo, idealizado como o abrigo da santidade, logo “obra dos deuses e, por consequência, encontra-se muito perto dos deuses, no Céu” (ELIADE, 2001, p. 56). O lugar do sagrado promove a abertura da interlocução com o mundo dos deuses, justamente a que se propõe fazer o banqueiro quando todos os dias se dirige à igreja em sinal de súplica.

Entretanto, naquele dia, o desespero era maior e exigia dos deuses uma participação mais direta, decididamente eficaz. Isso porque o banqueiro se encontrava em dificuldades na condução do Banco e apenas um auxílio divino poderia tirá-lo desse imbróglio financeiro. Como sempre tinha sido fiel a Deus, cumprindo com rigor os seus deveres e até se fustigando quando necessário, pediu que o Senhor o iluminasse e lhe apontasse o caminho a seguir. Antes mesmo dessa súplica, justifica o papel chave que desempenha na sociedade, fundamental para a manutenção do *status quo*: “Pertencia com bravura à elite que dominava a sociedade, segurando-a pela cabeça. Se a cabeça da sociedade estivesse a salvo, também o resto do corpo social sobrevivia” (GERSÃO, 2016, p. 104-105). Deus, assim, salvaria a sua cabeça.

Ironicamente, Teolinda coloca em xeque que lugar sagrado é esse em que a elite, em detrimento das classes sociais mais baixas, considera-se a cabeça pensante que a todos governa e impõe. Que templo santo é esse que privilegia o dinheiro e o poder e abandona em seus degraus o pobre e o miserável? Evidentemente que é por meio do personagem que somos mergulhados no discurso das entrelinhas, visto que são por seus pensamentos que Teolinda, de modo especialíssimo, introduz a crítica ferina à desigualdade social. De modo irônico quase sempre, seleciona as palavras para adjetivar essa figura ilustre que se sente abandonada por Deus diante dos infortúnios da matéria. Uma delas é “humilde” para qualificar seu corpo submetido ao cilício, ao flagelo para não sucumbir ao pecado da carne. Um homem humilde que sente inveja do mendigo, uma cobiça que se manifesta ao recordar da cena dantesca que presencia de dentro do carro. Como se fosse uma ofensa diante do que ele representa para a sociedade que privilegia todos os atos da elite.

O décimo mandamento alerta para que os homens comuns não cobicem o que é do próximo, nada que pertença a outrem deve ser cobiçado. O mais curioso é que a cobiça neste conto nasce daquele que possui recursos que tudo tem do ponto de vista material. É um banqueiro bem-sucedido, dono de um helicóptero, quase semelhante a Cristo no Monte das Oliveiras. O que, de fato, ele cobiça? Reportemo-nos novamente ao conto de Teolinda:

As suas lágrimas pareciam-lhe provir agora, inexplicável e confusamente, do mendigo que vira comer com gula, do pecado de ter tido inveja de o ver comer daquele modo bruto, daquele prazer animal de cravar os dentes no pedaço de carne, devorando-a com tenacidade até o osso (GERSÃO, 2016, p. 106).

A cobiça nasce justamente da liberdade que o mendigo transparece por escancarar o seu prazer naquilo que pôde possuir, fruto de esmolas recebidas nos degraus da igreja. Aliás, os parágrafos iniciais do conto esmiúçam o comportamento animalesco do mendigo, mergulhado que estava em devorar a costeleta com o naco de pão entre um gole ou outro de uma cerveja em lata. O cenário foi devidamente degustado pelo banqueiro que o relembra já dentro do templo, em posição de súplica a Deus por uma salvação para os problemas do Banco.

Mais curioso ainda é o destaque dado pelo narrador onisciente ao momento posterior à cena da devoração desenvolvida pelo mendigo,

não mais direcionada às ações desse personagem, antes à manhã ensolarada, em contraste com o que seria previsto àquela hora matinal. O sol, assim, lançara seus raios de vida sobre o mendigo e não sobre o banqueiro, preocupado que estava em logo adentrar ao templo e rogar por um milagre.

Em recorrência novamente ao espaço do sagrado, representado pela igreja, fixemos nosso olhar sobre o que decorre em seguida com o banqueiro assim que se manifesta o pecado da inveja. Na ânsia por ser iluminado por Deus, concedendo-lhe um caminho a percorrer diante do infortúnio, eis que se vê na condição de benemérito dos mendigos com um plano mirabolante onde impera tudo, menos o amor verdadeiro ao próximo. De modo irônico, Teolinda subverte o princípio da salvação advindo do ato de servir pelo princípio do egoísmo, pela mais-valia capitalista que mascara a exploração do outro com uma roupagem altruísta a ser veiculada ao público. Mais uma vez a palavra “humilde” aparece, agora para adjetivar a condição de “servo” do banqueiro, dedicado à ação solidária em prol dos desvalidos. Nas duas vezes em que tal adjetivo foi empregado, a intenção de Teolinda foi justamente ressaltar o contrário do que deveria significar. Humildade autêntica tem o mendigo, haja vista a sua condição de penúria e de desfavorecimento.

Pensando estar cumprindo com o sentido de obrigação intrínseca do lugar sagrado, o banqueiro se benze e reverencia o Altíssimo, sem lançar sequer um olhar para o mendigo, debruçado sobre os degraus da igreja. O lugar sagrado, na concepção de Zeny Rosendahl, “não apenas encoraja a devoção, como a exige, não apenas induz a aceitação intelectual, como reforça o compromisso emocional do devoto” (ROSENDAHL, 2002, p. 64). A devoção do banqueiro, o seu compromisso emocional, o impeliu não à prática do Bem, antes à manutenção, cada vez mais atroz, da desigualdade entre as classes sociais.

Já em “O meu semelhante”, o espaço construído não será mais a igreja, mas o elevador, local de onde pulsa o grande conflito desencadeado ao longo da narrativa. Concebido como uma máquina destinada a transportar na vertical pessoas e cargas, o elevador é utilizado por Teolinda em *Prantos, amores e outros desvarios* em dois momentos. Em “Décimo mandamento”, aparece uma única vez, apenas para destacar o seu uso pelo banqueiro dentro do estabelecimento bancário onde trabalhava para poder ter acesso à rua onde se encontrava a igreja que frequentava habitualmente.

Em “O meu semelhante”, é a partir do elevador que a trama é tecida, narrada em primeira pessoa pela faxineira Ricardina. Tudo gira ao redor do sentimento de culpa que invade a mente de Ricardina depois que percebeu que algum morador ou alguma moradora tinha ficado preso/presa no elevador, no instante em que ela estava de saída do trabalho. Um sentimento de culpa justificado, em grande parte do conto, pela sua falta de tempo em socorrer. Afinal, era também mãe e dona de casa e precisava se valer de vários meios de transporte até poder chegar à morada que dividia com os filhos rapazes. Não gostava de usar nem o elevador, nem o metro e sentia arrepios em usar o comboio que cruzava pontes. Apenas o barco era para Ricardina mais seguro.

Além da falta de tempo, várias outras justificativas por não ter socorrido quem lá ficara preso são sustentadas pela faxineira: não sabia onde andaria o segurança do condomínio naquele instante em que percebeu o incidente; não tinha nada a ver com o ocorrido, já que sua função era a lavagem das escadas e só utilizava o elevador para poder lavá-las; com toda a certeza os elevadores do condomínio eram bons, dada a atenção a eles dispensada; estava atulhada de coisas a transportar para casa e não tinha como pedir ajuda a ninguém, pois sequer encontrara no caminho quem pudesse socorrer.

Mesmo diante de tantas justificativas, fala mais alto o sentimento de culpa no coração de Ricardina. Em outras palavras, toca fundo o segundo mandamento cristão que enuncia o amor ao próximo, o amor ao semelhante: “E ainda estou a pensar que podia ter feito alguma coisa. Não me sai da cabeça a mulher lá trancada toda a noite. O que ela deve ter sofrido, coitada. E Deus manda ajudar o nosso semelhante. Pois”. (GERSÃO, 2016, p. 47).

No dia seguinte, por meio do discurso do segurança tanto Ricardina quanto nós, leitores, somos esclarecidos do incidente ocorrido no elevador com uma senhora do oitavo andar que sofria de claustrofobia e que só pôde ser socorrida horas mais tarde, noite adentro. Apesar do pânico e do descontrole, saiu ilesa, “sem mesmo quebrar um osso”. Afora a topofobia de se transportar em vários meios de transporte, junta-se agora, no coração de Ricardina, o medo de elevadores.

O que nos interessa ressaltar nesse conto de Teolinda, para além da crítica ferina às desigualdades sociais, diz respeito, ainda que indiretamente, ao papel da religião cristã no comportamento dos personagens implicados nessa história. Em que medida é compreendido

por Ricardina o mandamento “Amarás o teu próximo como a ti mesmo”, anunciado por Jesus em Mateus 22, após ser inquirido por um doutor da lei? Literalmente, Jesus anuncia dois grandes mandamentos: “Amarás o Senhor teu Deus de todo o teu coração, e de toda a tua alma, e de todo o teu pensamento. Este é o primeiro e grande mandamento. E o segundo, semelhante a este, é: Amarás o teu próximo como a ti mesmo”. (BÍBLIA SAGRADA, 1995, p. 1058). Analisemos, pois, de que modo Ricardina se comporta diante desse mandamento visceral da doutrina de Jesus.

Durante todo o desenrolar do conto, somos confrontados com uma personagem que vacila entre duas atitudes e dois comportamentos: entre a culpa e o arrependimento, entre o compromisso e a não-responsabilidade. Somente nas linhas finais do texto é que se descortina o real intento de Teolinda: colocar sob suspeição o que, de fato, significa o amor ao próximo, ao seu semelhante quando o que fala mais alto é a classe social, a origem estratificada da sociedade capitalista. Os pensamentos derradeiros de Ricardina expressam o que de mais límpido há para aquela que se dedica a lavar, a tirar a sujeira:

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.

Aí é claro que eu voltava atrás e a ajudava, mesmo que fosse carregada e com pressa.

Mas nem ia ser preciso. No meu bairro não há elevadores (GERSÃO, 2016, p. 47).

A não-semelhança impera em todas as circunstâncias, impelindo Ricardina a não se sentir mais culpada por não ter socorrido a senhora presa no elevador. Ao subverter o segundo mandamento de Jesus, decorrente dos mandamentos da lei de Deus, Teolinda sobrepõe a desigualdade social à religião. O amar ao próximo, na leitura depreendida, decorre, necessariamente, do estrato social. Amar ao próximo como a si mesmo é o que Ricardina propõe, desde que seja semelhante a ela: pobre, sofrida, desigual.

4 Considerações finais

No conjunto das obras de Teolinda, *Prantos, amores e outros desvarios* parece se enquadrar perfeitamente naquilo que Orivaldo Rocha

da Silva sustenta no artigo “Teolinda Gersão: contadora de histórias”, ou seja, que, “a partir de *A casa da cabeça de cavalo* (1995), é possível considerar que a autora assume claramente certa vocação de contadora de histórias, o que reflete em um trabalho de escrita posterior que prioriza, sobretudo, o gênero da narrativa curta” (SILVA, 2017, p. 6105). De fato, poucas foram as narrativas longas que entremearam o período de 1995 a 2016, ano da publicação de *Prantos, amores e outros desvarios*. Ao que tudo indica, Teolinda procurou dar voz e vez a histórias pessoais, marcadas por dissabores diversos, conforme pudemos constatar ao longo das narrativas “O meu semelhante” e “Décimo mandamento”. Histórias de vida retratadas sob o olhar ora da classe oprimida, ora da classe privilegiada, em evidente interlocução, ainda que de modo subliminar.

Nos contos, Teolinda faz um mergulho profundo no cenário da desigualdade socioespacial de Portugal, sobretudo, Lisboa. No relato sobre a dependência da sociedade ao capital, tanto Ricardina quanto o mendigo são vítimas de uma ofensiva capitalista e transnacional que coloca o destino do país nas mãos dos banqueiros, a exemplo do que ocorre no conto “Décimo mandamento”: “Os Bancos eram os alicerces, se falissem a sociedade ruía” (GERSÃO, 2016, p. 107). Assim, nesse triste retrato, que não é só local, mas mundial, apresenta-se como momento da retração da regulação social e o aumento da desigualdade.

As transformações, segundo Boaventura de Sousa Santos (2001), pensando em benefícios para todos, somente ocorrerão a partir de intervenções da sociedade civil, desvinculada de qualquer interesse político, econômico, social e religioso.

Referências

BÍBLIA. Português. *Sagrada Bíblia Católica: Antigo e Novo Testamentos*. Trad. João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica Trinitariana do Brasil, 1995.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 9ed. Trad. Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

DARDEL, Éric. *O Homem e a Terra: natureza da realidade geográfica*. Trad. Werther Holzer, 2011.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

GERSÃO, Teolinda. *Prantos, amores e outros desvarios*. Porto: Porto Editora, 2016.

GOMES, Álvaro Cardoso. *A voz itinerante: ensaio sobre o romance português contemporâneo*. São Paulo: EDUSP, 1993.

HINNELS, John. *Dicionário das religiões*. Trad. Octávio Mendes Cajado. São Paulo: Círculo do Livro, 1984.

MARX, Karl. *O capital*, Livro I. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013.

ROSENDAHL, Zeny. *Espaço e religião: uma abordagem geográfica*. 2ed. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2002.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Os processos da globalização. In: SANTOS, B. S. (Org.). *Globalização: fatalidade ou Utopia*. Porto: Afrontamento, 2001, p. 31-105.

SILVA, Orivaldo Rocha da. Teolinda Gersão, contadora de histórias. In: *Anais do XV Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada*. Rio de Janeiro: ABRALIC, v. 4, 2017, p. 6102-6108.

SOMEKH, Nadia. *A cidade vertical e o urbanismo modernizador*. 2. ed. São Paulo: Editora Mackenzie e Romano Guerra Editora, 2014.

Data de recebimento: 30 de agosto de 2021.

Data de aprovação: 4 de dezembro 2021.



Para uma leitura de *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*, de Teolinda Gersão

For a reading of Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo,
by Teolinda Gersão

Carla Sofia Gomes Xavier Luís

Universidade da Beira Interior (UBI), Covilhã / Portugal

cxavier@ubi.pt

<https://orcid.org/0000-0003-1933-7167>

Alexandre António da Costa Luís

Universidade da Beira Interior (UBI), Covilhã / Portugal

aluis@ubi.pt

<https://orcid.org/0000-0002-5011-0449>

Resumo: Procuramos com a presente leitura em torno de *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*, de Teolinda Gersão (TG), demonstrar que se trata de um romance onde a História e a Ficção se fundem através das vivências das personagens, envolvendo um período marcado pela ditadura salazarista, que acaba por arrastar o país para a guerra colonial, compondo um tempo de perseguições, fugas, exílios e vítimas, mas que depois veio a contemplar os preparativos e a consumação libertadora da Revolução dos Cravos. A elasticidade do romance abre ainda espaço à problemática da identidade que ganha maior relevância no pós 25 de Abril, a certos aspetos culturais marcantes traduzidos em vivências quotidianas, festividades, tradições, crenças, superstições, etc., bem como a uma reflexão mais filosófica, mais metafísica se quisermos, buscando-se, em determinadas passagens, certa interpretação do mundo, trazendo à colação tópicos dignos de nota, como a vida, o amor, a pintura, a arquitetura, a música, o tempo, o mar, mas também o envelhecimento, a depressão, o suicídio,

a morte, tudo isto envolto em polifonias várias (pintura, cinema, música) e apresentado de forma recortada, fragmentada, espelho e reflexo da mente de Hortense, a personagem principal.

Palavras-chave: Teolinda Gersão; mulher; mar; morte; liberdade.

Abstract: With this reading of Teolinda Gersão's *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*, we seek to demonstrate that it is a novel where History and Fiction merge through the experiences of the characters, involving a period marked by the Salazar dictatorship, which ends up dragging the country into the Colonial War, composing a time of persecution, flight, exile and victims, but which later came to contemplate the preparations and the liberating consummation of the Carnation Revolution. The elasticity of the novel also have a place for the issue of identity that gains greater relevance after the 25th of April, to certain striking cultural aspects translated into everyday experiences, festivities, traditions, beliefs, superstitions, etc., as well as to a more philosophical reflection, more metaphysical, if we want, seeking, in certain passages, a certain interpretation of the world, bringing to the collation topics worthy of note, such as life, love, painting, architecture, music, time, the sea, but also aging, depression, suicide, death, all of this wrapped in various polyphonies (painting, cinema, music) and presented in a cut-out, fragmented, mirror and reflection of the mind of Hortense, the main character.

Keywords: Teolinda Gersão; Woman; Sea; Death; Freedom.

Como é sabido, antes do 25 de Abril de 1974, Portugal viveu mergulhado, durante um longo período da sua história, em águas ensombradas pelo drástico fenómeno da censura e da repressão, que, em larga medida, não só lesava o universo das publicações como chegava inclusivamente a minar, com avultada intensidade, os ímpetus de escrita, logo de produção. No entanto, a partir do golpe revolucionário triunfante que derrubou o regime ditatorial vigente em Portugal, e com o avançar do processo de consolidação da democracia, é incontornável que o desaparecimento da censura, a vitória da liberdade de expressão e de criação, a aposta reforçada na dilatação da escolaridade obrigatória e o crescimento da abertura política e dos contactos com o exterior proporcionaram mudanças assinaláveis no ambiente cultural do país, manifestadas, desde logo, tanto no capítulo da renovação/modernização dos valores, dos comportamentos e dos costumes, como no capítulo do

aumento significativo da criatividade e do dinamismo quer no campo das artes, quer no da literatura. Neste último domínio, retenha-se, como um dado novo e expressivo, o surgimento de romances devotados a temáticas relacionadas com a guerra colonial. Na verdade, é possível averiguar que, através de um movimento gradualmente instalado de retoma ou de revisitação movido pela prosa ficcional a acontecimentos recentes da História de Portugal e dotados de um fundo dramático, muitos dos factos em apreço, elevados à condição de matéria narrativa, acabam por ganhar novos sentidos. Não olvidemos que a ficção portuguesa contemporânea intenta, como bem explicam vários estudiosos, promover uma “revisão crítica” do passado histórico nacional (COSTA, 2011, p. 2) e, conseqüentemente, desconstruir paradigmas e símbolos enraizados.

Pois bem, integrando e participando justamente desta nova era cultural vivenciada por Portugal depois da Revolução de 25 de Abril, que se tem refletido até no crescente reconhecimento internacional da literatura lusíada, basta lembrar 1998 e a atribuição do Prémio Nobel a José Saramago, *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*, publicado em 1982, é oficialmente o segundo romance escrito por Teolinda Gersão, emergindo depois d’*O Silêncio* (1981) que conta com várias reedições, sendo que ambos, segundo Annabela Rita e Miguel Real (2021, p. 25), “subvertem a estrutura clássica do romance” logo no princípio da década de 80. Com efeito, a polifonia narrativa e a fragmentação, duas características pós-modernistas, encontram um terreno fértil nos romances de Teolinda Gersão, pois muito sensível a outras formas de arte, bem como à exploração do universo psicológico, por vezes enigmático, estilhaçado como acontece no romance em análise. O cinema ocupa uma influência vital na urdidura dos seus textos, posto que, tal como a sétima arte, também a sua escrita é muito visual, isto é, através da objetiva da sua câmara, presta atenção a tudo, mas verte no papel apenas o estritamente necessário, afastando-se, deste modo, da tendência ao descritivo, apanágio dos modelos clássicos, apresentando, ao invés, um ritmo próximo dos *takes* que compõem um filme. Mas, convém não esquecermos que, além da visão, que é o sentido principal, todos os outros encontram expressão privilegiada na sua obra que é deveras sensorial. Ora vejamos a passagem que se segue que descreve o ambiente em terras do ultramar, apelando aos nossos sentidos: “Os riscos no calendário. O correio, os aerogramas decifrados, as notícias, as lembranças, as festas da terra. Pacotes abertos que traziam dentro queijo curado e chouriço. O capim queimado, a tarde imóvel, sem fim” (GERSÃO, 2019, p. 65). Não sendo um retrato perdido

em adjetivos e redundâncias desnecessárias, apresenta o cenário de forma algo telegráfica, mas suficiente para percebermos o quão enfadonhos e tórridos eram os dias passados naquele terreno de operações, apenas amenizados pelos mimos enviados da terra natal. Outro exemplo, desta feita, atinente à derradeira fotografia que é tirada a Pedro também em terras do ultramar: “uma foto (a última), fardado, em pé, como se fosse a andar, a cabeça voltada para trás. Um pouco desfocada, luz excessiva, talvez. A farda mesclada, às manchas mais escuras, a barba crescida. Rindo” (GERSÃO, 2019, p. 65). Também neste caso a reprodução da imagem de Pedro é, na sua simplicidade, absolutamente esclarecedora, contendo inclusive *flashes* de movimentos. Annabela Rita, especialista entre muitos outros temas, nestas leituras polifônicas, nas interartes, tratou exemplarmente estas matérias em *Teolinda Gersão: Encenações – 80 anos de vida, 40 anos de escrita literária*, empregando inclusive uma taxionomia cinematográfica exposta, desde logo, no índice, com prefácio de Miguel Real, outro exímio conhecedor da obra de TG.

Concomitantemente, além da forte influência do cinema, a sua escrita é profundamente musical, na arquitetura dos capítulos, no ritmo imprimido, na cadência das frases, nas alternâncias entre os andamentos. Existe inclusive certo paralelismo entre a sinfonia e o romance, como a própria escritora nos ensina. A forma como TG vai fazendo entrar, por vezes enigmáticamente as personagens no romance, desvelando-lhes, muito paulatinamente, as formas e os sentidos, compondo assim os andamentos dos vários capítulos, e o modo como a maestrina vai fazendo entrar os instrumentos, conduzindo-os nas melodias, tons e intensidades, encontram certa analogia. No fundo, o seu estilo subjaz a uma conceção que tem muito a ver com a composição musical. O romance *Os Teclados*, todo ele musical, desde o título ao conteúdo, contando a história de uma jovem pianista e de uma escritora que têm afinidades, mas que nunca se chegam a conhecer, é um bom exemplo deste exercício.

Pois bem, tratando-se de uma escritora absolutamente rendida a polifonias várias (cinema, música, pintura), a arte que de imediato nos acode ao espírito na obra que brevemente analisamos em seguida, *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*, é sem dúvida alguma a pintura, sugerida, desde logo, pelo título, “paisagem”, que remete para ideia de retrato, de imagem. Segundo Annabela Rita (2020, p. 37), “Teolinda coloca-se numa paisagem, mulher-autora-personagem, numa inscrição que faz transitar a paisagem para o campo estético, polifónico e dialógico”. Mas eis que a imagem ganha vida através do mar que nos

envolve num turbilhão de sensações e passamos rapidamente da pintura ao cinema, com *flashes* de pequenos *takes*, isto logo a partir da leitura das primeiras páginas. Portanto, o *incipit* deste romance desvela, desde logo, alguns traços marcantes do seu estilo:¹ um estilo fragmentário, usando-se da leitura do mundo através do universo feminino interior, muito sensorial, onde os cinco sentidos estão intrinsecamente presentes, destacando-se, como já se aludiu, o visual e onde só é dito o essencial. Por conseguinte, esta obra marcante apresenta laivos, por assim dizer, de romance psicológico, sendo que o entendimento do mundo é feito a partir de uma personagem, mormente de Hortense, ou de um narrador em 3.^a pessoa que se transforma no lugar dos seus pensamentos, neste caso angustiantes, melancólicos, revoltados por uma série de acontecimentos e de vivências do passado. Como dizem Annabela Rita e Miguel Real (2021, p. 50), no *Essencial sobre Teolinda Gersão*: “é ‘dentro da cabeça’ de Hortense que se passa a quase totalidade de *Paisagem com mulher e mar ao fundo*”. Ou seja,

é na sua consciência que se despede do filho no cais, que se recorda do amor por Horácio e da sua morte súbita, do seu afeto por Elisa, sua irmã mais nova, que se exilara politicamente para a América do Sul, que relembra a traumatizada professora primária Áurea, mulher tradicional, devota de O. S., que incute nas crianças a mentalidade conservadora do regime. Ao mesmo tempo, descreve a existência de miséria dos camponeses e dos pescadores da aldeia, simbolizados por Casimira, a criada, cujo marido emigrara para o estrangeiro (RITA; REAL, 2021, p. 50).

Como é sobejamente sabido, com Virginia Woolf e James Joyce o romance é designado de impressionista, com a tónica colocada nas impressões das personagens, à semelhança do impressionismo na pintura. É exatamente este tipo de ingerência que acontece neste romance de TG. Esta técnica leva o leitor a sentir-se, inicialmente, perdido, embriagado, num limbo entre a vida e a morte, numa dimensão paralela onde não existe a noção de tempo, a navegar num navio desgovernado por uma negríssima tempestade quase intransponível, como se o mar, ou seja, as suas inquietações, tivessem invadido a tranquilidade e o aconchego

¹ A propósito das constantes da obra de Teolinda Gersão, cf., obrigatoriamente, Rita; Real (2021, p. 11 e seguintes).

do espaço da casa que, neste caso, é representado pela sua mente que se encontra quebrada, desintegrada em mil pedaços, senão vejamos: “Hortense via-se refletida nas portas da cristaleira, o rosto dividido pelos losangos de espelho, nenhum suficientemente grande para espelha-la toda” (GERSÃO, 2019, p. 123).

O romance começa precisamente com a exploração do universo psicológico desta personagem absolutamente desfeita, deteriorada, com tendências suicidas, buscando uma razão para continuar a viver, depois da perda do seu marido, Horácio, e do seu filho, Pedro. De uma forma desorganizada, estilhaçada, vamos encontrando peças, pistas sobre o mal que a aflige, como é o caso do sonho onde metaforicamente dialogava com o jardineiro, sendo que ele não a podia ajudar, pois, para que as formigas não invadissem as flores e as laranjeiras, estava ocupado a “pintar a última laranjeira” (GERSÃO, 2019, p. 13), formando o anel de grude, como, de resto, também os responsáveis políticos se demitiram da sua culpa, tornando-se surdos, ao permitir que jovens fossem enviados para a guerra colonial, amputando-lhes a tenra vida, desgraçando-lhes os sonhos e os planos. Esta cena tem como figurante um “rapaz que passava” (GERSÃO, 2019, p. 13), que nos remete para a insensibilidade, para o desconhecimento das identidades, das vidas dos protagonistas que deveriam contar, daqueles que lutavam por uma causa sem razão. Este rapaz, de rosto desconhecido, portanto, sem querer fazer mal a ninguém, mas porque foi apanhado naquele enredo, reparando nas enormes formigas negras, “colocou uma palha no anel de grude” (GERSÃO, 2019, p. 13) para as ajudar a subir, e foi então que “atiraram laranjas contra ele” (GERSÃO, 2019, p. 13), que simbolizam naturalmente as balas:

de todos os lados começaram a atirar laranjas com força, ela ouvia-as passar junto dos ouvidos, sibilando, e de repente eram balas que atravessavam o seu corpo caído de bruços para a frente, um fio de sangue cada vez mais grosso saía pela gola da farda, por um buraco no peito que ela tapava [tentando salvar o filho daquele inferno sem sucesso], gritando, com as mãos, enrodilhada junto ao corpo – é um sonho, gritou debatendo-se, no meio dos rolos de fumo branco que subiam do chão cobrindo tudo, empurrando-a, cegando-a, fazendo-a bater com a cabeça nas paredes e perder outra vez a noção clara das coisas (GERSÃO, 2019, p. 13).

Este episódio/sonho, que acontece na sua Casa, na sua cabeça (“ela ouvia-as”), sugere-nos, desde logo, que algo de terrível aconteceu. Mas é somente na página 31 que temos a confirmação inequívoca da causa da sua deterioração psicológica, do seu sofrimento avassalador: “Cuspira de repente, vomitara contra o mundo a coisa monstruosa que estava dentro dela: a morte de um filho” (GERSÃO, 2019, p. 31). Dito isto, percebemos, desde logo, uma característica do estilo de TG que se prende com a introdução faseada de detalhes. Ou seja, a escritora em análise, nesta obra, não nos dá a conhecer todos os pormenores de imediato, vai-os apresentando paulatinamente, daí que reclame da parte do leitor maior energia e atenção para a compreensão cabal do texto.

Podemos ainda, partindo do contexto acima expresso, quiçá perceber alguns elementos da tragédia grega que se vão adensando. Inicialmente, o *pathos*, o sofrimento desnorteador da protagonista, enredada em sonhos oníricos; a *hybris* registada desde a sua infância pela recusa constante em fazer parte do sistema, atingindo o *climax*, “a casa cercada pela morte, o cerco apertando-se de minuto a minuto” (GERSÃO, 2019, p. 28), e finalmente a revelação da *catástrofe*: a morte prematura do seu filho Pedro, deixando-a num estado psicológico de desintegração, de mente fragmentada em mil pedaços.

Como já se percebeu, Teolinda Gersão, a fazer lembrar novamente Virginia Woolf, também explora a sensibilidade e a psicologia de suas personagens, indagando a sua identidade. Ora, Hortense busca desenfreadamente encontrar-se, principalmente depois da morte de Horácio e de Pedro que não aceita (GERSÃO, 2019, p. 55): “agora ela era transparente e pertencia à água e ao vento, desaparecera a sua ligação com a terra” (GERSÃO, 2019, p. 29). Entretanto, contrariando todas estas vivências negativas, no final da obra, haverá um sinal de esperança depositado, desta feita, no nascimento do seu neto. Mas convém não esquecermos que se trata de uma personagem feminina rebelde, que tinha, desde tenra idade, comportamentos diferentes, mesmo desviantes, dos padrões vigentes na sua época, controlados pela professora primária e pelo seu pai, devotos seguidores do regime. Na primária, não se revia na lavagem cerebral que a professora Aurea lhes fazia, “mas Hortense negara sempre, negara sempre, desde a infância, redação a pátria redação a família redação a Deus redação adeus adeus adeus” (GERSÃO, 2019, p. 120). Note-se inclusive neste contexto outro detalhe estilístico: a ausência de vírgulas que intensifica o ritmo açodado da frase e metaforicamente

representa a completa repulsa da pequena Hortense pelos ditames, pela regra, pelas amarras do regime.

Na maioria também se sentia deslocada, amordaçada:

“[...] dezoito anos de repente como um dia, num nasci, noutra cresci, e ao terceiro deixo os mortos para trás e vou-me embora [...], respirando fundo com alívio [...], soltaria o cabelo, bateria com a porta, desceria o roldão e a escada e ir-se-ia embora deixando para trás a recordação de si como uma casa vazia, porque tudo ali era opressivo e sufocante, vou olhando em volta, e todos estavam mentindo para manter a todo o custo uma ordem falsa” (GERSÃO, 2019, pp. 123-124); “o poder opressor das frases feitas, passar incólume através das vozes [...], sem ser tocada pela casa” (GERSÃO, 2019, p. 128); “era surda a todas as vozes da casa” (GERSÃO, 2019, p. 129); “ralhariam com Hortense por dar maus exemplos a Elisa” (GERSÃO, 2019, p. 137).

Continua sempre irreverente, comportando-se à revelia dos padrões da sociedade. Assistimos, inclusive, a um confronto com seu pai:

Não mais virgem, seu pai soube, adivinhou de repente, ao cimo da escada, no primeiro momento estupefacto, com uma cólera que antes de explodir o paralisava, [...] – e então os seus punhos levantados pararam e ele deixou cair os braços porque subitamente não tinha mais poder, poderia mandar contra ela os seus exércitos, nenhum deles a alcançaria, o corpo dela era mais forte do que as armas, e mais forte do que a lei vigente era a sua jovem cabeça pensando [...]. (GERSÃO, 2019, p. 138).

Na sua maturidade, é novamente defraudada pelo regime que, desta feita, lhe persegue o marido, senão vejamos:

“e porque a definição de Horácio não podia ser nunca a de O.S., os seus projetos eram sempre liminarmente recusados, ou mutilados e tornados irreconhecíveis, os artigos que ele redigira febrilmente nunca saíam nos jornais, os livros que ela o via escrever à noite, pelos meses fora, paravam nos editores durante anos e acabavam por sair em tradução num país estrangeiro” (GERSÃO, 2019, p. 100); “Horácio de repente demitido do lugar de professor, a ameaça cumprindo-se” (GERSÃO, 2019, p. 139).

Provocando-lhe inclusive a morte prematura: “o seu coração parara de repente, foi uma morte súbita, fulminante” (GERSÃO, 2019, p. 139). Como se não bastasse ainda lhe rouba o filho que tomba, combatendo na guerra do ultramar. Mas note-se que o regime não se ficou por aqui, posto que ainda lhe leva a irmã Elisa, exilada no Rio de Janeiro, tendo em conta o postal que lhe escrevera – “escrevera-lhe num postal, do avião que a levava ao Rio” (GERSÃO, 2019, p. 160), mas cujo paradeiro, a dada altura, desconhecia: “Elisa deixara de escrever e ninguém mais soube onde ela estava, em que país, cidade, casa, prisão, barca, onde, onde” (GERSÃO, 2019, p. 160).

Enfim, depois de tudo quanto foi dito, percebe-se que Hortense, figura subversiva dos padrões sociais e políticos vigentes da época, representa, de algum modo, a luta contra a corrente, tornando-se uma espécie de símbolo feminino da resistência. Note-se que, conforme referem Annabela Rita e Miguel Real (2021, p. 50-51),

do ponto de vista cultural e da historiografia do romance, *O Silêncio e Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo* são os dois primeiros textos ficcionais que concedem valor substantivo à situação histórica e social da mulher, publicados após a edição (escandalosa) de *Novas Cartas Portuguesas* (M. Velho da Costa, M. Teresa Hora, M. Isabel Barreno), em 1972.

Naturalmente, Teolinda, através de Hortense, dá voz e expressão à digna representante desta mudança operada numa sociedade machista e preconceituosa, rompendo com o silêncio da mulher formatada e submissa. Precisamente, outra semelhança com Virginia Woolf, que não podemos deixar de fazer notar, e que vem ao encontro do que acabámos de mencionar, reside no apontar de dedo às restrições que eram feitas às mulheres, nesta obra tão bem vestidas na pele da figura da mãe de Hortense:

a voz fraca da mãe assentiu, repetiu qualquer som mal audível, disse sim /com um impercetível suspiro (ou foi o estalido muito fino da tesoura, cortando um fio, ou talvez, ao pousar o pano no colo, espetasse um dos dedos com a agulha e não ousasse sequer estremecer) (GERSÃO, 2019, p. 133).

Figura submissa e devota às coisas do lar, tão a pretexto da sociedade dominada pelo O.S. (Oliveira Salazar), onde impera a tríade “Deus, Pátria e Família”, expressa num contexto onde o sentido auditivo ganha novo protagonismo.

Também temos, a dada altura, nota de que “uma mulher de preto pede esmola” (GERSÃO, 2019, p. 147), recordando-nos, de imediato, a ingrata condição de viúva, que deixava as mulheres desprotegidas e vulneráveis nesta sociedade feita por homens e para homens. Por oposição à fragilidade feminina, temos a figura masculina de seu Pai, militante do regime, cuja voz “era forte, bem timbrada, gostava de ouvir-se a si próprio” (GERSÃO, 2019, p. 125): “O pai. De pé em cima da pirâmide familiar, detentor dos bens e dono único da verdade e da força” (GERSÃO, 2019, p. 124). Vejamos ainda este contexto:

trajava fardas de galões brilhantes, que era preciso escovar, desengordurar na gola e depois de engomadas com um ferro de vapor se penduravam em grossas cruzetas de madeira e se alinhavam na profundidade dos armários, a espada reluzente, guardada na bainha, as botas de cano alto onde se metia um dos braços até ao cotovelo e se deitavam no colo, sobre o avental, quando se engraxavam (GERSÃO, 2019, p. 126-127).

Mas a teia textual deste romance de Teolinda Gersão é muito mais do que a soma das polifonias já aventadas e da evidente simbiose entre Ficção e História.² Como já se percebeu, os factos históricos, com repercussões nas vidas das personagens, vão desde a ditadura salazarista, passando pela guerra colonial, bem como pelos preparativos e pela consumação da Revolução dos Cravos, sem esquecermos a problemática da identidade que ganha maior relevância no pós 25 de Abril, nem certos aspetos culturais marcantes traduzidos em vivências quotidianas, recortes do dia a dia, festividades, tradições, crenças, superstições, etc.

Existem, sem surpresa, uma série de críticas ao regime ditatorial que deixava o povo viver à mingua, negando-lhes acesso à educação e à liberdade de pensamento, incutindo-lhes ideias pré-concebidas, deixando-os na ignorância e tornando-os, por conseguinte, seres acrílicos, “um povo sem força nem vontade, apenas embarcando”, (GERSÃO, 2019, p. 62). Como se não fosse suficiente, ainda enviava jovens para a frente de batalha para defender o indefensável.

De facto, a pobreza é evidente em diversas passagens, de entre as quais destacamos: “crianças meio despidas assomam às portas, chapinham descalças na sarjeta, ao lado das mães que incansavelmente

² A propósito desta simbiose entre História e Ficção, ler Costa (2011).

fazem malha, porque estão sempre grávidas de outro filho” (GERSÃO, 2019, p. 69). Vejamos outro trecho onde este flagelo é visível:

apesar da falta de higiene e da subnutrição já tem bastantes probabilidades de que não morra na primeira infância, embora depois possa sempre haver um descuido, um lume aceso, por exemplo, uma caixa de medicamentos, um saco de plástico, deixados à mão, um frasco de lixívia, uma janela aberta (GERSÃO, 2019, p. 69).

Os trabalhos árduos e mal remunerados que se passavam quer no campo quer no mar também são reportados: “os homens partiram cedo para o campo ou para o mar. Mas o campo era deserto e o mar sem peixe” (GERSÃO, 2019, p. 89).

Além da conhecida tríade “Deus, pátria e família” (GERSÃO, 2019, p. 119) sob a qual deveria viver o povo, ainda temos nota da mocidade portuguesa (“não deixar as crianças sentir nem pensar livremente, mas ensinar-lhes o que deviam sentir e pensar” (GERSÃO, 2019, p. 119), de censuras várias, das perseguições políticas e consequentes fugas do país (veja-se o caso de Elisa e do companheiro) e de outras partidas forçadas, quer para fugir à pobreza, emigrando, quer por uma questão de viagem constrangida com bilhete para a guerra (“é um país de onde os homens partiram, vão partindo em cada dia mais, a emigração e a guerra, as duas formas de ausência” (GERSÃO, 2019, p. 59), sem esquecermos os encarceramentos (“batiam de noite à porta, arrancavam-nos da cama e levavam-nos em carros, algemados, alguns não voltariam nunca, seriam devorados pelo terror, pela solidão e pela sombra, perderiam a força, a memória, esqueceriam quem eram, deixariam apenas um nome escrito com sangue na parede”, (GERSÃO, 2019, p. 99). A mentira também não escapou ao olhar atento de Teolinda Gersão. Tenhamos em atenção as inverdades contadas pelo regime, expressas em frases como: “enorme deserto de palavras falsas” (GERSÃO, 2019, p. 18), entre muitas outras, como “muito tempo me enganaram com palavras falsas e eu fui um povo perdido pela noite” (GERSÃO, 2019, p. 151) ou ainda “o poder opressor das frases feitas” (GERSÃO, 2019, p. 128), bem como “[o] que existia era apenas uma ridícula contrafacção do mundo, um enorme deserto de palavras falsas” (GERSÃO, 2019, p. 18). Além disso, não nos esqueçamos de que Oliveira Salazar propugnava que os territórios ultramarinos eram um prolongamento de Portugal, afinal, eramos “um só povo”, procurando, desta forma, sustento para certo mito estado-novista

da África portuguesa, mas a estranheza da paisagem, dos costumes, das condições atmosféricas são evidenciados pelos militares enviados para a guerra colonial e constituíam a prova cabal das diferenças e logo das inverdades propagandeadas por O.S., senão vejamos:

noites húmidas [...], a estrada poeirenta, sem asfalto por onde segue um *jeep*, a paisagem deserta, imbondeiros, gatos de onde em onde, tudo despovoado, imenso, cor de pó, o sol ardendo, pequenas cubatas dispersas, [...] o rápido crepúsculo [...] o choque de culturas, o choque de corpos de pele diferente, negros e brancos, defrontando-se, cruzando as suas armas desiguais, [...] o fim do mito da supremacia branca. (GERSÃO, 2019, p. 63-64).

O regime era tão claustrofóbico que vemos inclusive Hortense, a voz dissonante, ironizar cenários: “enquanto Ele estiver no seu posto de guarda e de vigia, o país estará seguro e confiante, as crianças crescerão, felizes, no meio de jardins floridos” (GERSÃO, 2019, p. 71). Mas a passagem que conforma a maior ironia da obra assenta, por assim dizer, no monumento onde figura uma mulher segurando ao colo uma criança que, na fantasia de Hortense, ostentaria a seguinte epígrafe: “A O.S., as mães agradecidas” (GERSÃO, 2019, p. 71), corporizando a revolta pela perda do seu filho e de tantos outros enviados para a guerra por Oliveira Salazar.

A credence associada à ignorância encontra ainda espaço nesta narrativa: “é obra do demónio, disseram alguns persignando-se” (GERSÃO, 2019, p. 142); “Os demónios dançavam. Havia quem os conhecesse e distinguisse pelo seu cheiro peculiar, pelo rasto ou pelas marcas dos pés, o demónio do vento, o demónio dos poços, o dos cemitérios e o das sacristias” (GERSÃO, 2019, p. 143).

Também há lugar, como já se disse, a aspetos mais voltados para o quotidiano: a forma como as gentes viviam no tempo em que O.S. governava com mão de ferro, o cheiro a peixe no mercado (GERSÃO, 2019, p. 35) e as festividades típicas, com direito a procissão, a feira, a música, as quermesses, as barracas, o carrossel, etc. (GERSÃO, 2019, p. 79), como é o caso da celebração do “Senhor do Mar”. É precisamente através desta procissão que Teolinda Gersão metaforicamente nos dá conta da Revolução de 25 de Abril e da recuperação da liberdade do povo, bem como do regresso dos exilados. E é desta forma que tudo acontece: “no extremo da falésia, a imagem cai, rasga-se o pano de cetim que reveste o andor” (GERSÃO, 2019, p. 152) e o povo passa a ter Voz novamente,

“era a festa da morte, gritam, mas doravante é a festa da vida, “Ele caiu do seu trono e somos nós agora os senhores do mar e os senhores da terra” (GERSÃO, 2019, p. 152). É simbolicamente pela voz do povo que temos nota deste momento marcante da História: “Ele não tinha limite, e por isso o derrubámos, e doravante faremos nós a lei, está caído no chão, com as roupas desfeitas, inerte, de madeira pintada, o cabelo no pó, o manto de cetim rasgado e sujo [...] despido e sem cabelo, e incendiaram-no” (GERSÃO, 2019, p. 153). Note-se ainda a relação entre o visual e o musical nesta passagem que nos sugere a liberdade: “as chamas sobem alto, enquanto a música estala, os foguetes se soltam, mais altos do que a música” (GERSÃO, 2019, p. 153). Enfim, “A ditadura findou, e agora é o nosso tempo que começa. [...] O. S. cairá, como um rei de palha ou de algodão, porque ele não é, em si próprio, nada, vive apenas da força que lhe damos, da repressão e do medo” (GERSÃO, 2019, p. 166).

Como já se percebeu, esta obra engloba uma panóplia diversificada de teias. Na realidade, Teolinda Gersão sempre se sentiu mais impelida a escrever romances, embora tenha redigido também novelas e contos, reconhecendo que o conto a aproxima mais facilmente dos leitores, mas o seu género favorito é efetivamente o romance, até porque lhe permite aprofundar personagens, conflitos, introduzir crítica, reflexão, etc. A propósito da complexidade do romance, Virginia Woolf adianta precisamente que este possui a particularidade de integrar traços de outras formas, explicando que nele existe espaço para tudo:

Olhando para trás, parece que o romancista pode fazer tudo. Há espaço num romance para contar histórias, para comédia, para tragédia, para crítica e informação e filosofia e poesia. Algo do seu elã reside na amplitude do seu escopo e na satisfação que oferece a tantos estados de espírito, desejos e instintos por parte do leitor. (WOOLF, 1960, p. 141).³

Pois bem, tendo em mente essa elasticidade do romance onde há espaço para tudo, paralelamente à narrativa principal e à história que

³ As we look back it seems that the novelist can do anything. There is room in a novel for story-telling, for comedy, for tragedy, for criticism and information and philosophy and poetry. Something of its appeal lies in the width of its scope and the satisfaction it offers to so many moods, desires, and instincts on the part of the reader. (WOOLF, 1960, p. 141).

a enforma, a obra em análise tem ainda abertura a uma reflexão mais filosófica, mais metafísica se quisermos, buscando uma interpretação do mundo caótico, sobre a natureza, a constituição de algumas estruturas da realidade, olhando por vezes para temas que entram mais na esfera do ser da natureza ou da condição humana, com certa dose de crítica implícita. A partir do universo psicológico de Hortense, temos então eco de pequenas reflexões sobre a vida, o amor, a pintura, a arquitetura, a música, o tempo, o mar, mas também o envelhecimento, a depressão, o suicídio, a morte, encontram terreno fértil nesta obra de TG. Vejamos, muito sumariamente, algumas citações que dão expressão a cada um desses tópicos.

A vida: “A vida é um rio que te leva no meio, flutuando, irás de algum modo abrindo um caminho qualquer, mesmo que não saibas como nem quando, os rasgões do tempo colmatando-se como água (GERSÃO, 2019, p. 54); “A sua vida parada à beira-mar. A areia deserta, a maré baixa, o recuo das ondas. A vida era isso, uma pulsão, uma alternância de vazio e pleno.” (GERSÃO, 2019, p. 50); “a vida correndo no seu ritmo, cumprindo o tempo”, (GERSÃO, 2019, p. 81). O amor: Falando com a nora: “porque o amor é um risco e tu preferias não correr risco nenhum”, (GERSÃO, 2019, p. 55). A pintura: “Pintar era uma forma de medir a terra, uma forma de geometria” (GERSÃO, 2019, p. 102). Entenda-se era uma forma de compreender, de interpretar o mundo. A arquitetura: “a arquitetura é isso, ordenar os volumes sobre a luz” (GERSÃO, 2019, p. 103). A música: “a música vaga, insistente, entrava pelas físgas, roçava os objetos sem tocar-lhes, pairava na casa, embalava a casa, parava o tempo, arquitetava as coisas” (GERSÃO, 2019, p. 41). O tempo: “o tempo sai dos seus trilhos e enovela-se em confusos nós vertiginosos” (GERSÃO, 2019, p. 59); “são anos ou segundos, não há nenhum abrigo possível, é tudo apenas uma questão de sorte, de acaso, que a tua morte seja ao menos instantânea, fulminante [...] quanto tempo esperaste pela morte, quanto tempo ainda, depois de cair por terra” (GERSÃO, 2019, p. 63). O mar: “para o mar não havia distância, estava em todos os lugares unindo tudo, a noite e o dia, o norte e o sul, a terra e o céu, o real e o irreal” (GERSÃO, 2019, p. 41).

Abrimos um pequeno parêntese. Note-se ainda que, através da imagem do mar, muito forte logo no início da obra, e com expressão no título, Teolinda Gersão intensifica essa sensação de desespero, sentimo-nos perdidos, enrolados, “o ruído do mar entrara pela noite e

invisivelmente diluíra as coisas, o ar e o tempo tinham deixado de existir” (GERSÃO, 2019, p. 10). E andamos às voltas nas ondas do mar,

subo à tona de água e grito por ti e há tanta angústia na minha voz que tu vens de repente na minha direção, trazido pelas ondas, estendo os braços para agarrar-te e sei que no momento em que conseguir prender-te te arrastarei comigo para o fundo do mar (GERSÃO, 2019, p. 14).

É interessante verificar que o mar nesta obra de Teolinda Gersão tem um significado mais enegrecido (Cf. COSTA, 2011); é visto não tanto como um ponto de fuga ou de busca de uma vida melhor, mas mais como um veículo de aspetos negativos, de partida de entes queridos, de pilhagem de outros mundos, onde se escravizam e maltratam outras gentes, sob a capa da partilha da fé, senão vejamos:

dilatar a fé e o império a guerra que nos foi imposta novos mundos ao mundo civilizar outras gentes (dilatar o pé e o império, impor o pé e a guerra, procurar novos fundos, devorar novos mundos, escravizar outras gentes, e Deus não estava com atenção e Deus não estava com atenção e Deus não estava com atenção (GERSÃO, 2019, p. 121).

Voltando à lista de tópicos, atentemos agora na depressão que causa uma sensação de vazio. Vejamos nesta citação belíssima:

Tinha havido tempo em que as palavras eram as casas das coisas estavam lá sossegadas e familiares, guardadas e disponíveis, prontas para usar de novo. Mas agora as coisas tinham partido de dentro das palavras, e quando ela empurrava a sua porta as palavras eram casas vazias, e ela não saberia o lugar de nada (GERSÃO, 2019, p. 18).

O envelhecimento (“não tenho medo de envelhecer, disse no espelho”, GERSÃO, 2019, p. 81), o abandono dos mais idosos (“um velho sentado pedindo esmola”, GERSÃO, 2019, p. 68) e a morte. Convocamos a figura da avó de Hortense, posto que, através de algumas imagens em torno desta figura, “planta”, “boneca de papel”, “insecto”, reveladoras da insensibilidade da família e da invisibilidade da ascendente de Hortense, que acaba por morrer sozinha, TG reflete, com um olhar crítico, sobre a falta de cuidado e de acompanhamento dos mais idosos. Vejamos, então, o contexto a isto atinente:

ela foi perdendo a força de lutar e transformou-se numa planta, numa boneca de papel, num insecto colado aos vidros, os seus olhos fixando-se na luz até não ver mais a luz, gradualmente foram-na esquecendo, deixaram de sentá-la, deitá-la, vesti-la, levar-lhe comida, ela ficou assim muito tempo à janela, de costas para a sala, como um objecto tão familiar que ninguém vê, só quando a voltaram repararam que estava morta (GERSÃO, 2019, p. 27).

Esta é, de resto, uma temática recorrente em várias obras de TG e faz ainda mais sentido no atual panorama, posto que, à mercê de uma pandemia interminável, os idosos, protegidos numa espécie de bolha solidária, se sentem cada vez mais isolados e desacompanhados.

O suicídio ou tentativa de: “Há a vida, a morte, a capacidade ou a incapacidade de viver, o momento de querer, ou não, continuar” (GERSÃO, 2019, p. 53). Temos nota desta linha ténue entre a vida e a morte através da Hortense, que passa imenso tempo a lutar contra a vontade que a assalta de terminar com o seu sofrimento, por exemplo, através da toma de comprimidos: “Morrer era fácil e poderia morrer se quisesse” (GERSÃO, 2019, p. 12); “o tinir dos comprimidos, no frasco pousado sobre o colo [...] tinha poder de vida ou de morte sobre ela” (GERSÃO, 2019, p. 21), acabando por ceder a esta vontade; “tomou o quê, pergunta o médico sem olhar, e vai escrevendo, a tinta preta, numa ficha pautada? – valium 10, digo, torcendo as mãos” (GERSÃO, 2019, p. 195); “arrancamos-te do fundo do mar e trazemos-te connosco para terra, mas por favor escolhe voltar” (GERSÃO, 2019, p. 197).

Depois de tudo quanto foi dito, parece-nos que ficou claro que neste romance de Teolinda Gersão a simbiose entre Ficção e História, condensada na mente de Hortense, personagem principal, que mercê da História de Portugal que a afeta profundamente a si, à sua família, e a todo o povo, é exteriorizada pela própria, ou por um narrador em terceira pessoa, levando-nos a navegar, pela escrita, no seu mundo interior, no mais íntimo dos seus desvaneios psicológicos. Hortense é vítima do regime desde a infância, pela mão rígida do pai e da professora primária, até à idade adulta, pela perseguição e morte do marido, pelo exílio da irmã Elisa e ainda pela morte prematura do filho, deixando órfão de pai o seu neto que vinha a caminho, sentindo-se desfeita em mil pedaços impossíveis de recolocar. Outro tanto se pode dizer da triste sina do povo, pobre, inculto, massacrado e perseguido pelo regime autoritário, com marcas e fantasmas cravados no corpo e na alma. Além das polifonias narrativas (que vão da pintura ao cinema, passando pela música) e do uso

dos cinco sentidos (olfato, tato, paladar, audição e sobretudo a visão), com óbvias repercussões no seu estilo, concretamente nas frases curtas e incisivas, sem descrições supérfluas desnecessárias, pois cobertas pelo sensorial, momentos onde as vírgulas se ausentam de forma a intensificar o ritmo sufocante e a insubmissão às regras, há ainda espaço para a crítica social e política. Nestes campos, destacamos o esquecimento dos mais idosos, bem como o apontar de dedo à forma desrespeitosa como a mulher foi tratada ao longo de anos e ainda o regime de O. S., que durou tempo demais e que provocou inclusive traumas difíceis de superar, traumas esses que têm inclusive expressão na identidade cultural de um povo. Finalmente, há ainda espaço para uma reflexão mais filosófica, buscando uma interpretação do mundo, trazendo à colação tópicos dignos de nota, como a vida, o amor, a pintura, a arquitetura, a música, o tempo, o mar, mas também o envelhecimento, a depressão, o suicídio, a morte. Enfim, como já percebemos, este romance de Teolinda Gersão tem espaço para tudo isto e muito mais que ainda ficou por dizer.

Referências

- COSTA, D. A. Ficção e história em *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 13., 2011, Curitiba. *Anais [...]*. Curitiba: UFPR, 2011. p. 1-9. Disponível em: <https://abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0400-1.pdf>. Acesso em: 1 maio 2021.
- GERÇÃO, T. *Paisagem com mulher e mar ao fundo*. Porto: Porto Editora, 2019.
- REAL, M. Uma escrita nova. *Jornal de letras, artes e ideias*, Lisboa, ano XL, n. 1303, 9 set. 2020.
- RITA, A. *Teolinda Gersão: Encenações*. Lisboa: Edições Esgotadas, 2020.
- RITA, A.; REAL, M. *O essencial sobre Teolinda Gersão*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2021.
- WOOLF, V. Phases of Fiction. In: WOOLF, V. *Granite and Rainbow: Essays*. London: The Hogarth Press, 1960. p. 141.

Data de recebimento: 20 de outubro de 2021.

Data de aprovação: 12 de janeiro de 2022.



**A cartografia amorosa de Lisboa: *A cidade de Ulisses*,
de Teolinda Gersão**

***The Loving Cartography Of Lisbon: The City Of Ulisses*,
by Teolinda Gersão**

Gabriela Silva

Universidade Federal de Lavras (UFLA), Lavras, Minas Gerais / Brasil
srtagabi@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-6249-5166>

Resumo: A cidade é elemento indissociável de determinadas narrativas, constituindo o material imagético que serve de cenário para as ações das personagens. No entanto, muitas vezes ela se destaca por ser totalizante na construção feita pelo autor, que parte de escolhas e “recortes” significativos do ambiente urbano para compor a narrativa. O espaço urbano desvela-se através das personagens que percorrem diferentes âmbitos, de onde emergem sensações e sentimentos diversos. *A cidade de Ulisses*, romance de Teolinda Gersão, apresenta-nos uma “geografia amorosa” da cidade de Lisboa, desenhando-nos um mapeamento histórico e sentimental da cidade. Assim, a narrativa engendra-se através da revisitação e da recordação do narrador dos espaços afetivos e simbólicos de Lisboa. Este artigo propõe uma leitura do romance de Teolinda Gersão a partir de aspectos relacionados ao significado da cidade, assim como da apropriação da memória relativa aos ambientes urbanos. Gaston Bachelard (2005), Henry Bergson (2011) e Walter Benjamin (2009) são alguns dos autores que embasam a proposta dessa abordagem.

Palavras-chave: Teolinda Gersão; literatura contemporânea portuguesa; Lisboa.

Abstract: The city is an inseparable element of certain narratives, constituting the imagery material that serves as a backdrop for the actions of the characters. However, it often stands out for being totalizing the construction made by the author, which starts with significant choices and “cuts” from the urban environment to compose the narrative. The urban space is revealed through the characters that cross different areas from which different sensations and feelings emerge. *The city of Ulysses*, Teolinda Gersão’s novel, presents us with a “loving geography” of the city of Lisbon, drawing us a historical and sentimental mapping of the city. Thus, the narrative is engendered in revisiting and remembering the narrator from the affective and symbolic spaces of Lisbon. This article proposes a reading of Teolinda Gersão’s novel based on aspects related to the meaning of the city and the appropriation of memory related to urban environments. Gaston Bachelard (2005), Henry Bergson (2011) and Walter Benjamin (2009) are some of the authors that support the proposal of this approach.

Keywords: Teolinda Gersão/ contemporary Portuguese literature; Lisbon.

Em “Lisbon revisited”, poema de Álvaro de Campos, heterônimo pessoano, o eu lírico expressa o sentimento de amor e de saudade pela cidade de Lisboa. Na primeira versão do poema, publicada na *Revista Contemporânea* de 1923, o poeta enuncia a paisagem da infância, um “[...] céu azul – o mesmo da minha infância –” (PESSOA, 1986, p. 291) tocado pelo rio Tejo, “[...] ancestral e mudo” (PESSOA, 1986, p. 291). Aponta ainda que a cidade é, de fato, uma mágoa revisitada, de “[...] Lisboa de outrora de hoje” (PESSOA, 1986, p. 291). No poema de 1926, o sujeito lírico modifica-se e, em um amálgama de sentimentos e sensações que traz da “Cidade da minha infância pavorosamente perdida...” (PESSOA, 1986, p. 294), reforça as recordações que o conduzem à reflexão sobre como o tempo modifica o sujeito e a sua relação com o espaço, o qual é trabalhado, medido e alterado pela memória. Diz-nos Álvaro de Campos: “Outra vez te revejo – Lisboa e Tejo e –,/Transeunte inútil de ti e de mim,/Estrangeiro aqui como em toda a parte,/Casual na vida como na alma” (PESSOA, 1986, p. 294). Com efeito, a relação carregada de sensações de Álvaro de Campos com a cidade de Lisboa é de uma “revisitação” física, realizada através do espaço urbano e, em simultâneo, um passeio abstrato pela memória da infância. Tudo é revisto

e não permanece estanque. Como em uma fotografia ou pintura, a cidade se transformara, e o eu lírico conduz-nos a uma leitura e experiência por meio de um percurso que alterna o passado e o presente: “Eu? Mas sou eu o mesmo que aqui vivi, e aqui voltei,/E aqui tornei a voltar, e a voltar,/E aqui de novo tornei a voltar?/Ou somos todos os Eu que estive aqui ou estiveram” (PESSOA, 1986, p. 294).

Henri Bergson (2011, p. 164), em *Matéria e memória*, apresenta-nos a leitura da imagem a partir da lembrança e da memória: “a imagem é um estado presente, e só pode participar do passado através da lembrança da qual ela saiu. A lembrança, ao contrário, impotente enquanto permanece inútil não se mistura com a sensação e não se vincula ao presente [...]”. A cidade de Lisboa é fonte de imagens para Álvaro de Campos, que se projeta na cidade da atualidade do próprio eu lírico, no passado da infância, reconhecendo espaços permeados de sentimentos latentes. A cidade é entendida como fornecedora da vivência pretérita e que incide na percepção atual.

Essa Lisboa, espaço de revisitação, memória e contínua manifestação dos sentimentos, é o mesmo local de *A cidade de Ulisses*, romance de Teolinda Gersão (2015). Publicada pela primeira vez em 2011, a narrativa é construída a partir do eixo sujeito-espaço-tempo, reconstituindo, a partir da memória do narrador, a cidade do enamoramento e que é cenário histórico e particularmente sentimental. A obra é dividida em Capítulo I (1. Em Volta de um Convite; 2. Em Volta de Lisboa; 3. Em Volta de Nós), Capítulo II (Quatro Anos com Cecília) e Capítulo III (A Cidade de Ulisses). Nos capítulos, misturam-se a Lisboa rememorada em sua cronologia e a própria fábula singular dos amantes, que têm na cidade o espaço da vivência cotidiana, histórica e amorosa.

A cidade de Ulisses é narrada por Paulo Vaz, artista plástico que é chamado para montar uma exposição sobre Lisboa. A organização e o planejamento do trabalho levam-no à memória de Cecília Branco, também artista plástica, com quem vivera um intenso relacionamento amoroso. Nas linhas do romance, misturam-se a memória afetiva, de eventos íntimos, com o mapeamento da cidade de Lisboa, cenário interativo das ações do presente e do passado e a história da cidade, revelando-nos a sua origem e desenvolvimento.

A Lisboa de *A cidade de Ulisses* é uma das muitas versões da cidade na literatura portuguesa, de Camões, Eça de Queirós, Fernando Pessoa, José Saramago, Cesário Verde, Irene Lisboa, Fernando Namora,

Sophia de Mello Breyner, entre tantos outros que recuperaram o seu nascimento mítico, assim como a sua edificação e sobrevivência ao longo dos séculos, construindo, de Ulisses ao pós-25 de abril de 1974, uma trajetória da cidade que se expande nas narrativas e na poesia sob um viés particular e recortado da coletividade. Existe, portanto, um entre-lugar, ou seja, uma Lisboa dos amantes, do fado, da busca pela liberdade, das desventuras e de ruas repletas de memórias, em trajetórias e percursos diferentes. É isto que nos diz o narrador, ao enunciar que é um recorte específico sobre a cidade, tangenciado pela memória da amante, composto de retratos particulares do amor vivido, “uma cidade com trinta séculos baralha-nos as perspectivas” (GERSÃO, 2015, p. 16), e é preciso, portanto, escolher a Lisboa a ser contada. “A imagem é tudo, salvo um produto direto da imaginação” (BACHELARD, 1993, p. 17), aponta Gaston Bachelard em *A poética do espaço*. A cidade de Ulisses, das suas origens até o momento da construção da exposição pensada por Paulo, não é uma Lisboa somente imaginada, mas uma cidade vivida e percorrida em sua geografia e história.

“Pensar a literatura através da ótica da cidade permite um maior entendimento do homem moderno e suas condições de existência, sejam materiais ou espirituais.” (CRUZ, 1994, p. 19). De fato, a cidade é representada na literatura, ainda que tantas vezes desconstruída, multiplicada ou por meio da mais singela representação da sua toponímia e mapa. Ela incide no comportamento das personagens, atravessando as suas jornadas para compor traços predominantes da própria existência.

Renato Cordeiro Gomes (1999) apresenta uma leitura da cidade, colocando que ela pode ser inscrita enquanto texto, resultando de uma profusão de discursos – sentimental, material, histórico e político. A cidade fabulada é um lugar composto pelo imaginário de quem a reproduz e, assim, apropria-se da sua geografia original.

[...] indagar sobre as representações da cidade na cena escrita construída pela literatura é, basicamente, ler textos que lêem a cidade, considerando não só os aspectos físico-geográficos (a paisagem urbana), os dados culturais mais específicos, os costumes, os tipos humanos, mas também a cartografia simbólica, em que se cruzam o imaginário, a história, a memória da cidade e a cidade da memória. É, enfim, considerar a cidade como um discurso, verdadeiramente uma linguagem, uma vez que fala a seus habitantes: falamos a nossa cidade, onde nos encontramos,

quando a habitamos, a percorremos, a olhamos, como disse Roland Barthes (in “Semiologia e urbanismo”). A cidade escrita é, então, resultado da leitura, construção do sujeito que a lê, enquanto espaço físico e mito cultural, pensando-a como condensação simbólica e material e cenário de mudança, em busca de significação. Escrever, portanto, a cidade é também lê-la, mesmo que ela se mostre ilegível à primeira vista; é engendrar uma forma para essa realidade sempre móvel. Mapear seus sentidos múltiplos e suas múltiplas vozes e grafias é uma operação poética que procura apreender a escrita da cidade e a cidade como escrita, num jogo aberto à complexidade. (GOMES, 1999, p. 24).

Pois esta é a cidade reconstituída pelo narrador, uma Lisboa “pano de fundo, em geral desfocado por que a nossa atenção se dirigiria para outras coisas, só por vezes se centrava na cidade.” (GERSÃO, 2015, p. 34). Em um rastro de símbolos, signos e elementos que compõem a paisagem lisboeta, *A cidade de Ulisses* assemelha-se a um jogo de tabuleiro formado por peças móveis, organizadas pela memória do narrador. O sentimento pessoano surge-nos em todo o percurso da narrativa, como se fosse uma “Lisbon revisited” em uma “nova versão, assinada por nós” (GERSÃO, 2015, p. 16), conforme aponta Paulo Vaz ao pensar a organização da exposição. Era, de fato, uma outra Lisboa a ser revisitada e reinventada.

Sobre a relação de Ulisses com Lisboa não tínhamos portanto que inventar nada, já tudo tinha sido inventado havia dois mil anos, e essa história, porque tinha pés para andar, continuara a andar por séculos afora.

Que marcas do mito se encontravam ainda em Lisboa?

Na verdade, algumas: No Castelo de São Jorge a Torre de Ulisses, que já foi Torre do Tombo, onde escreveram Fernão Lopes e Damião de Góis; na Rua do Carmo a Luvaria Ulisses, sofisticada e pequeníssima, do tamanho de uma caixa de lenços; no Largo da Misericórdia a livraria Olisipo; a Ulisseia Filmes; a editora Ulisseia; e Fernando Pessoa fundara a editora Ulissipo, onde publicara o primeiro volume dos seus *E poemas ingleses*, as *Canções* de António Botto e *Sodoma Revisitada* de Raul Leal, e que logo depois falira. Não haveria talvez muitas mais memórias, pelo menos agora não estávamos a ver outras, mas registávamos pelo menos estas. (GERSÃO, 2015, p. 35).

A história de Ulisses,¹ tantas vezes lembrada, contada e desenhada pelas personagens, funde-se à própria história de amor vivida por Paulo e Cecília. Penélope e Ulisses formam uma das narrativas mais interessantes sobre amor e espera, e essa era a ideia que rondava os amantes. O mesmo mar navegado pelo herói mítico é o mar que envolve Lisboa, um mar de aventuras, de seres fantásticos, de desbravamento e conquistas. Uma cidade que procurou o mar, por ser a única saída viável: “Situada no Extremo Ocidente, entalada entre o mar e a Espanha, tão amiga quanto inimiga, Lisboa procurou o mar numa saída. E partiu. O verbo partir fazia parte de nós, era o lado do desejo, da insatisfação [...]” (GERSÃO, 2015, p. 47). Lisboa foi a Penélope que esperava o marido no retorno da guerra, todas as navegações, os descobrimentos, as investidas e o passado de glória e sofrimento com o mar sendo compensados com o retorno à cidade, “à beira-mar estendida”² como versa o fado cantado por Carlos do Carmo.

A mesma Lisboa é território de disputa entre cristãos e muçulmanos no século XIII, quando acabou sendo salva pelos cruzados³ – tema de *História do cerco de Lisboa* (1989), de José Saramago – e que também constitui parte da narrativa de Teolinda Gersão. A partir desse fio de Ariadne, responsável por resgatar o passado mítico, histórico e literário da cidade, que a autora constrói a Lisboa de Paulo e Cecília:

Lisboa era um lugar para ver o que lá estava e o que lá não estava mas nesse lugar já estivera, era um lugar para quem gosta de saber e está disposto a fazer esse trabalho prévio. Uma cidade a conquistar, em que se ia penetrando pouco a pouco e descobrindo, abaixo da superfície, outras camadas do tempo. (GERSÃO, 2015, p. 56).

A história dos bairros, como a Mouraria, lugar dos fadistas, da casa de Camões, dos judeus, ao lado de Alfama, o Castelo ou a Baixa; os miradouros, Nossa Senhora do Monte, São Pedro de Alcântara, do Castelo de São Jorge ou da Graça; do gigante Adamastor, da rua da Saudade, dos

¹ A história da fundação de Lisboa por Ulisses está no poema “Ulisseia ou Lisboa Edificada”, de Gabriel Pereira de Castro, publicado em 1636.

² Verso de “Lisboa Menina e Moça” fado cantado por Carlos do Carmo, composição de Ary Dos Santos, Fernando Tordo e Paulo Carvalho.

³ A narrativa de Saramago toma como motivo a invasão moura em 1147 em Lisboa e ajuda dos cruzados contra os invasores.

elétricos a subir e descer as ruas. São descritos os cafés, as pastelarias, suas esplanadas e cinemas, espaços onde a memória é construída através das sensações. Vista do alto de uma de suas colinas, Lisboa é uma “cidade-labirinto” onde se conjugam, por entre as suas estreitas e antigas ruas, dois planos de percepção: o presente e o passado resgatado. Ao mesmo tempo, para Cecília, era uma cidade feita de pedaços, de fragmentos como azulejos partidos, mas que formavam um desenho. *A cidade de Ulisses* podia então ser definida:

Uma cidade de linhas partidas, de perspectivas quebradas. Tudo era fragmentado em Lisboa, era preciso juntar pacientemente os pedaços para formar uma figura. Mas faltariam sempre alguns, encontravam-se a cada passo lacunas, interrupções, rupturas. Deparávamos com um conjunto de fragmentos, restos de cidades construídas umas sobre as outras, de épocas e civilizações que chegaram a um impasse e desapareciam. Deixando marcas. (GERSÃO, 2015, p. 58).

Ao analisar a obra de Marcel Proust, Georges Poulet (1992) distingue dois modos de perceber a cidade. A primeira é denominada de “lugar”, sendo composta por informações que dão o contexto que atribuem concretude às figuras; o “espaço” é um meio “indeterminado” em que as informações oscilam em torno das coisas, formando, por assim dizer, o campo do imaginário. Considerando a leitura de Poulet (1992) para pensar a cidade construída na narrativa, Lisboa, revisitada pelas personagens de Teolinda Gersão, não é uma cidade panorâmica, mas de uma focalização específica. Nela se alinham o lugar, na sua definição geográfica e toponímica, que delineaia suas características singulares capazes de estabelecer a materialidade, enquanto o espaço é definido pela memória, pela história e pelo modo como a cidade é habitada, percorrida e vivenciada. “Lisboa estava lá e cercava-nos, era impossível não a olhar, não tropeçar a cada passo” (GERSÃO, 2015, p. 66), diz o narrador, ao evocar que não era Lisboa que eles procuravam, mas a si mesmos. A cidade era o entre-lugar dos amantes, o espaço afetivo onde podiam viver juntos.

Ainda nas premissas de Bachelard (1993), existe o espaço íntimo e o espaço exterior, que estimulam um ao outro em seu crescimento. São, portanto, complementares, embora de diferentes constituições: “Designar, como fazem com razão, os psicólogos, o espaço vivido como um

espaço afetivo, não desce entretanto à raiz dos sonhos da espacialidade” (BACHELARD, 1993, p. 206). O espaço íntimo e, por conseguinte, afetivo, ao lado do espaço exterior, da experiência vivida, assumem na narrativa uma mesma expansão, uma vez que se complementam na cidade empírica de Paulo Vaz que, ao rever Lisboa, resgata também a imagem e a memória de Cecília, já morta. “O espaço surge então para o poeta como o sujeito do verbo desdobrar-se, do verbo crescer. Quando o espaço é um valor – e haverá maior valor que a intimidade?” (BACHELARD, 1993, p. 206).

É no capítulo “Em volta de nós” que o narrador apresenta-nos a relação íntima dos amantes com Lisboa, a partir das suas narrativas pessoais, opondo-se muitas vezes tal como “sombra e luz”. Cecília não nascera na capital portuguesa, era de Moçambique, e chega a Lisboa ainda menina, aos dez anos, logo no final de 1974, ano da Revolução dos Cravos, do fim da ditadura e do início dos processos de independência das colônias africanas. Portugal era, para Cecília, apenas um desenho no mapa:

No entanto na altura em que viste Lisboa pela primeira vez, no fim de 74, o colonialismo, a guerra, a revolução e os problemas que se atravessavam não faziam parte do teu horizonte. Chegaste de barco com a tua mãe (o teu pai tinha vindo depois), lembravas-te de passar o Bugio, a Torre de Belém, a ponte vermelha sobre o Tejo, a mancha do casario que se desenhava nas margens, de olhar com curiosidade a cidade desconhecida. Podias ver-te ainda com dez anos, debruçada no convés, no limiar de outro continente. (GERSÃO, 2015, p. 70)

Viver em Lisboa era uma escolha de Cecília, para quem a cidade se parecia com Lourenço Marques (Maputo). Decidira morar em Lisboa para estudar Belas Artes e, em breve, iria conhecer Paulo, que havia vivido em Berlim como estudante de 1976 a 1980. A cidade de Lisboa era agora parte de uma casa dividida, formada por uma cidade desconhecida e outra renovada, ambivalente dos imaginários dos namorados.

Paulo, ao recordar a juventude, a vida em Lisboa no tempo das Belas Artes e o fim da ditadura, recupera uma parte histórica importante do século XX:

Eu andei em comícios (gloriosamente, achava, porque o romantismo da revolução era embriagante), gritando slogans e palavras de ordem, passei noites a imprimir panfletos e a colar cartazes, no delírio de acreditar que íamos mudar o mundo. Tinha dezoito anos, sentia-me incrivelmente forte e terrivelmente feliz. Porque a nossa era também uma revolução de costumes e de sexo, de êxtase e liberdade em todos os sentidos. Amei com paixão várias mulheres, por amor da paixão em si mesma: seria eterna, mesmo que só durasse uma noite ou um dia. (GERSÃO, 2015, p. 83)

A juventude de Paulo leva-o à vivência política, assim como ao conhecimento do amor e da arte. Ao mesmo tempo, o pai militar, as relações familiares difíceis e a construção da própria identidade andam em paralelo à história que busca a revolução, em uma cidade que se modifica com a nova identidade política iniciada em 1974. Ana Isabel Queiroz e Daniel Alves (2012) apontam determinadas fases na trajetória da cidade de Lisboa, mas, de forma mais específica, interessam-nos duas que se configuram como o referencial histórico das personagens e da própria cidade:

[...] De 1926 a 1974, a Ditadura Militar e o Estado Novo, a repressão política, o efeito das guerras (mundial e colonial) e da emigração enquadram historicamente uma cidade que concretiza algumas obras emblemáticas, marcas de Duarte Pacheco; a cidade vive um paradoxal crescimento, com o centro a especializar-se nos serviços e a perder dinâmica demográfica, enquanto a periferia verifica um relevante aumento de construção de novas áreas habitacionais;

De 1974 à actualidade, depois da Revolução do 25 de Abril restaurada a liberdade e a democracia, Lisboa vê reforçadas algumas das tendências de terciarização e esvaziamento residencial do centro histórico e das áreas que se tinham expandido entre finais de Oitocentos e primeiras décadas de Novecentos; neste período, urbanizam-se algumas áreas na periferia do concelho dentro e fora dos seus limites administrativos. (ALVES; QUEIROZ, 2012, p. 3-4).

A tríade sujeito-espaço-tempo coloca-se aqui de maneira muito singular: Portugal, e mais especificamente ainda Lisboa, é o cenário da experiência de Paulo, sujeito que se modifica, constituindo-se como parte do momento histórico, vivendo intensamente o processo de luta

pela liberdade política. Concomitante a isso, Lisboa se altera também, modificando-se em espaços de habitação, públicos, artísticos e históricos. Renato Cordeiro Gomes (2008), em *Todas as cidades*, lembra-nos que, embora a história não seja uma linha de força determinante em uma leitura, ela se constitui como parte dessa ação. Ler Lisboa na obra de Teolinda Gersão é reconhecer que as personagens vivem a cidade na herança dos seus mitos, momentos fundamentais da sua existência como espaço político e afetivo. A cidade funde o racional geométrico de sua estrutura e a variedade de vivências dos sujeitos. De acordo com Gomes (2008, p. 23), a literatura que trata da cidade transforma-a em um labirinto de caminhos híbridos:

Aí ela é inscrita enquanto texto, lugar signo do mundo dos discursos, do material e do político. Textos que falam a cidade, ou onde ela fala, com sua capacidade da fabulação que embaralha a tendência racionalizadora, geometrizar, dos poderes que, com os desejos, os sonhos, as experiências e as vivências dos homens, a querem ordenar e controlar.

O olhar de Teolinda Gersão para Lisboa contém um profundo amor pela cidade, por todas as nuances que a constituem. *A cidade de Ulisses* transforma o leitor em um *flâneur* literário, uma vez que o narrador percorre caminhos da história, engendrando uma poética de Lisboa constituída por tempos diversos, assim como personalidades que habitaram suas ruas, bairros e espaços. Os passeios das personagens, também uma ação de *flanerie* na premissa benjaminiana, evidenciam a constituição humana e imagética da cidade. A respeito da ação do *flâneur*, que nos interessa sobremaneira aqui, Benjamin (2009, p. 462) coloca a seguinte definição: “Aquela embriaguez anamnésica, na qual o *flâneur* vagueia pela cidade, não se nutre apenas daquilo que lhe passa sensorialmente diante dos olhos, mas apodera-se frequentemente de simples saber, de dados inertes, como de algo experienciado e vivido.”.

A cidade e o seu imaginário são vividos de maneira única e irreversível quando se habita o seu espaço. É uma comunhão dinâmica e inesgotável, pois a cidade está sempre se modificando, seja em um sentindo emotivo ou abstrato. Outras vezes, a cidade modifica-se na sua estrutura, nas suas cores, prédios e múltiplos ambientes. A imagem está no espaço e o espaço detém o tempo, lembra-nos Bachelard (2005), por isso o imaginário da cidade é mutante. O campo de visão das personagens

de Teolinda altera-se com o passar do tempo, mostrando uma Lisboa edificada, originada no mito, disputada por mouros e cristãos, devastada por um terremoto, e que se adapta aos tempos, crescendo, transformando-se pelo modernismo e pela velocidade. É a mesma cidade que se reestrutura pela passagem dos anos de censura e, depois, de liberdade e do retorno das vidas controladas pelo sistema colonialista. São múltiplas as possibilidades de leitura da cidade.

Rosângela Cherem e Sandra Makowiecky (2012, p. 11-12), ao descrever a cidade como espaço de observação, apontam:

As cidades são de fato lugares reais, com cheiros e cores muito variados, texturas e sons muito próprios, mas são também lugares que proporcionam uma atração pelo diverso e o esquecimento de si, sempre cintilando pelos enredos que não conhecemos, mas que poderiam nos fazer suspender e alterar magnificamente nosso cotidiano tal como o espreitamos e vivemos até agora.

A Lisboa de Teolinda Gersão segue um espaço vivido pelas personagens, no apartamento dividido, no gato amarelo e vadio que é adotado por Cecília, no filho perdido pela queda na escada, na interioridade de um cotidiano compartilhado na casa. Externamente, a cidade dividida era a dos lugares distribuídos em suas funções sociais, como os cafés e as esplanadas repletas de gente a observar a vida. Depois da interrupção da gravidez, Cecília parte de Lisboa e segue para Londres. Paulo dá-se conta de que ela não voltaria, afinal o filho desaparecido e não desejado por ele era o rompimento do elo entre os amantes. Tal Penélope, ele manteve a espera por um longo tempo, até ser interrompida pela certeza do não regresso de Cecília: “E Lisboa desapareceu contigo.” (GERSÃO, 2015, p. 153). Em um terremoto imaginário causado pela ausência de Cecília, ele entende que “Lisboa ruiu” (GERSÃO, 2015, p. 154).

A terra tremeu, debaixo dos meus pés, as casas oscilaram para cima e para baixo, para um lado e outro, durante minutos que pareceram séculos. Depois os telhados começaram a cair, as paredes desmoronaram-se, uma nuvem de pó cobriu o sol, não se via nada nas ruas, só se ouviam gritos, havia gente que gritava, meio soterrada no meio dos escombros pessoas e animais fugiam, e outros eram esmagados pelas casas que continuam a cair, havia pessoas nuas, des calças, em camisa de noite, pelas ruas e praças, deflagraram incêndios em vários locais ao mesmo tempo,

havia gente morrendo, sufocada ou queimada, os bombeiros não conseguiam passar, nas ruas estreitas, a Baixa desaparecia em chamas, o Chiado deixava de existir. Candeeiros tombavam, árvores abatiam-se sobre carros, esmagando quem lá ia dentro, as pessoas fugiam das casas, mas também nas ruas se abriam crateras. Mesmo no Campo Grande e na zona do aeroporto onde muitos procuraram abrigo porque havia menos construções, o chão abriu-se e engoliu passeios, árvores, pessoas, autocarros, e depois o rio rebentou as margens e veio subindo, com o mar atrás dele, uma onda gigante galgou o Terreiro do Paço e subiu até à Rotunda arrastando tudo consigo, navios, barcos, amarras, paredes, casas, igrejas, multidões em fuga – Lisboa desapareceu contigo. (GERSÃO, 2015, p. 154)

A Lisboa destruída era o começo de um novo tempo para Paulo e Cecília. Ela seguiria a sua vida em Londres, tornando-se uma artista plástica reconhecida, enquanto ele reconstruía uma Lisboa para si, retomando o trabalho, o amor e atravessando o oceano para viver nos Estados Unidos, depois Milão e, por fim, Lisboa novamente para exposições e trabalhos. A cidade não era mais a mesma dele e de Cecília: “Achei Lisboa uma cidade triste. Para onde quer que olhasse era incaracterística, cheia de grandes construções banais.” (GERSÃO, 2015, p. 165).

Assim, a Lisboa de Paulo e Cecília não existia mais, desmoronara com o terremoto causado pela partida da amante. Não era mais a Lisboa do desassossego de Fernando Pessoa e de seus cafés. Nem dos fados de Amália Rodrigues ou dos pintores e artistas que a haviam pensado e representado. A Lisboa de agora era outra, já intrinsecamente ligada à Sara, o novo amor. Cecília havia falecido em um acidente de carro, e tudo o que lhe restava agora era montar a exposição a partir do olhar da amante desaparecida. O amor vivido não era melancólico à moda portuguesa, não era um amor de Pedro por Inês, como enuncia o narrador, não tinha nada de fúnebre. Existia, agora, um jogo de olhar para a Lisboa do passado, nos cadernos de Cecília, entre cartas, descrições e detalhes da história da cidade, do fado, das suas tristezas e espaços.

“A cidade de Ulisses”, capítulo final da narrativa, é o encontro de todas as Lisboas, a mais antiga, mítica e povoada de disputas e sobrevivências ao longo do tempo, e a cidade amorosamente construída pelos amantes. A Lisboa revisitada de Álvaro de Campos, a aldeia do mais belo rio, a cidade-mulher dos fados. Um segredo qualquer se

esconde nas suas ruas, uma musicalidade expande-se por seus espaços. Agora Lisboa era o regresso de Paulo, era a memória de Cecília, e todas as outras cidades em camadas ao largo do Tejo. Paulo precisava montar a exposição, e todas as cidades rememoradas, agora estavam ali, nos cadernos de Cecília, na memória dos amantes percorrendo a cidade. “O espaço convida à ação, e antes da ação a imaginação trabalha.” (BERGSON, 1993, p. 31), diz-nos Bergson. E toda a imaginação de Paulo atravessou os tempos, revelou histórias e numa comunhão com a cidade de Cecília, reconstruiu uma Lisboa para ser o mote da exposição pedida pelo Centro de Arte Moderna.

Teolinda Gersão, em entrevista⁴ a propósito do lançamento da obra, comenta que é um livro sobre o amor e de amor por Lisboa. Uma cidade que traz em si trinta séculos de história, constituindo uma fonte inesgotável para o imaginário de muitos escritores portugueses. A partir desse amor, uma outra visão da cidade é construída, diferente de todas as outras. Lisboa nunca é igual nas obras. “Outra vez te revejo,/Com o coração mais longínquo, a alma menos minha.”(PESSOA, 1986, p. 294), diz-nos Álvaro de Campos, mas é mais do que visitar e rever, é recriar uma Lisboa – Olisipo, tomando por base um sentimento de pertença e de reconhecimento da sua história mítica e afetiva. *A cidade de Ulisses* é uma obra que escreve uma cidade a partir da experiência vivida e do conhecimento da sua natureza geográfica. Na narrativa, existe uma cartografia amorosa, feita de conexões, passagens, representações de espaços e sensações compartilhadas. Trata-se de um itinerário sentimental, o qual se ocupa de reconhecer a matéria que constitui a cidade na realidade do presente e na rearticulação do passado. Espaço compartilhado, na sua imensidão, como nos diz Bachelard (2005), fundamenta uma espacialidade imagética – que conjuga a intimidade das personagens – e o material histórico conhecido pela coletividade. É, afinal, um livro sobre a poética de Lisboa que se reconstrói na e pela imaginação de cada poeta e ficcionista.

⁴ Entrevista à RTP (GERSÃO, 2011).

Referências

ALVES, D.; QUEIROZ, A. I. *Lisboa, lugares da literatura história e geografia na narrativa de ficção do século XIX à actualidade*. Lisboa: Apenas, 2012.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

CHEREM, R. MAKOWIECKY, S. (org.). *Registros sobre ascidades: entre pedras, tintas e letras*. Florianópolis: Ed. da UDESC, 2012.

CRUZ, Claudio. *Literatura e cidade moderna*. Porto Alegre: EDIPUCRS-IEL, 1994.

GERSÃO, Teolinda. *A cidade de Ulisses*. Lisboa: Sextante, 2015.

GERSÃO, Teolinda. Porque Teolinda Gersão escreveu *A Cidade de Ulisses*. RTP: Rádio e Televisão de Portugal, Lisboa, 2011. Disponível em: <https://ensina.rtp.pt/artigo/porque-teolinda-gersao-escreveu-a-cidade-de-ulisses/>. Acesso em: 20 de março de 2021.

GOMES, Renato Cordeiro. A cidade, a literatura e os estudos culturais: do tema ao problema. *Ipotesi: revista de estudos literários*, Juiz de Fora, v. 3, n. 2, p. 19-30, 1999. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/ipotesi/article/view/19219>. Acesso em: 20 março de 2021.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, Rio de Janeiro 1986.

POULET, Georges. *O espaço proustiano*. Trad. Ana Luiza B. Martins Costa. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

Data de recebimento: 11 de abril de 2021.

Data de aprovação: 15 de janeiro de 2022.



Mulheres sob escombros n' *A cidade de Ulisses*

Women under ruins in A cidade de Ulisses

Livia Penedo Jacob

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro / Brasil

pjlivia@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-4863-1210>

Resumo: Após uma década de publicação, o premiado *A cidade de Ulisses* (2011) confirma a análise de Gomes, para quem “Teolinda Gersão é uma das escritoras que mais tem contribuído para a renovação do romance contemporâneo em Portugal” (GOMES, 1993, p. 82). Nesse artigo, buscaremos analisar a obra a partir dos pressupostos legados por esse teórico, investigando, ainda, a *ekphrasis* com que Teolinda evoca, nas artes plásticas, o imaginário mítico acerca de Ulisses, suposto fundador da cidade de Lisboa. A fim de compreender a relação que o romance estabelece com as artes visuais contemporâneas, utilizaremos o embasamento teórico de Canclini (2016) e Latour (2009). Interessa, ainda, compreender uma questão central para a construção dessa narrativa: a negação da maternidade e o controle dos corpos femininos pela sociedade ocidental, em consonância com as teorias de Kitzinger (1996), Woolf (1992) e Beauvoir (1970). Por fim, veremos, por meio dessa análise, como a obra de Gersão aponta para a transmutação da realidade em outros mundos possíveis.

Palavras-chave: literatura portuguesa; estudos de gênero; *ekphrasis*; maternidade; Teolinda Gersão

Abstract: After a decade, the awarded *A Cidade de Ulisses* (2011) still confirms Gomes' analysis, for whom "Teolinda Gersão is one of the writers who has most contributed to renew Portuguese contemporary novel" (GOMES, 1993, p. 82). This article aims at analysing this book based on Gomes' theory, also investigating how Teolinda Gersão evokes the notion *ekphrasis* in correspondence with arts and the character of Ulysses, the founder of Lisbon, according to the myth. In order to understand the relationship that the novel establishes with contemporary visual arts, we will use the theoretical basis of Canclini (2016) and Latour (2009). Finally, it is interesting to understand a key issue of this narrative: the denial of motherhood and the control of female bodies by Western society, in dialogue with the assumptions held by Kitlinger (1996), Woolf (1992) and Beauvoir (1970). Finally, this analysis shows how Gersão's novels demonstrate that the creation of other possible worlds is possible.

Keywords: portuguese literature; gender studies; ekphrasis; motherhood; Teolinda Gersão

1 Cravos

Conquanto seja difícil mensurar os estragos que as décadas de ditadura causaram em Portugal sob o ponto de vista socioeconômico, na literatura é com precisão que percebemos suas marcas. Durante a era salazarista, grande parte da produção editorial do país se pautou pelo Neorrealismo, corrente estética que pretendia denunciar as mazelas sociais e se opor àquele sistema político. A Revolução dos Cravos e a posterior democratização da nação estabelece, por sua vez, um divisor de águas para a produção ficcional, pois, com o fim da censura, abriu-se espaço para temas outrora polêmicos: discussões acerca das subjetividades (tais como corpo e sexualidade), e pautas políticas globais (descolonização e identidades plurais, por exemplo) ganhavam, finalmente, espaço.

Apesar da abertura trazida pelo fim da censura, a ficção narrativa imediatamente posterior ao 25 de Abril se dedica, principalmente, a refletir sobre o salazarismo, sendo mais comuns as obras que retratam aquela época, ainda que de modo simbólico. Os dois autores emblemáticos desse período são José Saramago e António Lobo Antunes, não obstante as diferenças entre eles: enquanto Antunes manteve-se mais ou menos fiel às

narrativas que discutem questões de ordem local, sobretudo com base em sua experiência como médico psiquiatra na África e Portugal, Saramago inicia sua carreira com histórias que espelhavam, de algum modo, a realidade portuguesa, para, em seguida, se descolar dos temas regionais, lançando-se em preocupações mais universais. Esse movimento, podemos dizer, reflete as tendências da prosa portuguesa contemporânea, que foi se afastando cada vez mais do Neorrealismo, ampliando seu repertório para questões de ordem filosófica e humana.

Note-se, por outro lado, que o teor social não foi imediatamente abandonado, mantendo suas influências nos autores lusitanos atuais, conforme nos assegura Seabra Pereira (2020) quando analisa as obras de Miguel Esteves Cardoso, José Rodrigues dos Santos, Isabel Stilweel, Maria João Lopo de Carvalho, dentre outros. Segundo Álvaro Cardoso Gomes (1993), por sua vez, a combatividade é própria dos romances posteriores à democratização do país, que, para além de criticar a realidade, ocupam-se constantemente em atacar o próprio processo de escrita e os mecanismos da ficção. Cardoso enumera, ainda, uma série de problemas costumeiramente apresentados ao leitor nessas obras: opressão ditatorial, peso da tradição, descaracterização do povo, gerações sem causa, hierarquias do sistema, condição feminina, guerra colonial e a própria Revolução dos Cravos.

Seguindo o lastro teórico do autor supracitado, investigaremos, na próxima seção, como esses aspectos são desenvolvidos por Teolinda Gersão na obra *A cidade de Ulisses*, e, na última parte do artigo, daremos ênfase à questão feminina conforme desenvolvida na narrativa, em especial no que tange ao drama da maternidade espelhado nas figuras da mãe e de Cecília, primeira companheira do narrador Paulo Vaz. Ora, sabemos que a obra *O segundo sexo* (1949), de Simone de Beauvoir, configurou um divisor de águas nos estudos sociológicos acerca da maternidade. Beauvoir inovou ao contestar, de forma contundente, o determinismo biológico então em voga, propondo que a maternidade era uma construção social, estando, pois, condicionada aos interesses políticos de cada comunidade humana.

É a partir desse olhar crítico que buscaremos ler *A cidade de Ulisses*, visto evidenciar-se, no romance, uma reflexão profunda sobre a maternidade e sua relação com o Ocidente, cuja organização social contemporânea trata a reprodução humana como empecilho à prosperidade material feminina. Por outro lado, embora os conflitos

entre homens e mulheres tenham sido discutidos em outras publicações da autora, notadamente em *Paisagem com mulher e mar ao fundo* (1996) e *O silêncio* (2007), a obra em estudo reflete sobretudo sobre a desvalorização da mulher pelo mercado de trabalho e suas implicações nas relações matrimoniais. A fim de melhor analisar essas questões, nos guiaremos pelas percepções de Canclini (2016), Latour (2009), Kitzinger (1996), Woolf (1992) e Beauvoir (1970).

2 Rosas

Lançado há uma década, o premiado romance *A cidade de Ulisses* (2011), de Teolinda Gersão, dialoga com a contemporaneidade, não apenas devido aos temas que aborda, como também pela estrutura narrativa adotada. Ao contar a história de uma exposição prestes a acontecer no Museu Calouste Gulbenkian, a autora ilumina a cidade de Lisboa, tema e local do evento. Estabelece, assim, um diálogo com as artes plásticas, conforme informa no introito do livro, por meio do qual afirma ter se inspirado livremente na produção do lisboeta José Barrias (1944 – 2020). Ao emoldurar uma história — a da montagem da exposição — em outra — as recordações do artista expositor —, relacionando-as, ainda, à paisagem lisboeta, Teolinda serve-se de um recurso muito caro às artes plásticas: o *mise en abyme*.

Afinal, conforme a narrativa avança, entendemos que o título da obra não se refere somente à Lisboa; intitula, igualmente, a exposição a ser organizada pelo narrador Paulo Vaz. Essa exposição, por sua vez, nasce de um antigo projeto, de igual nome, criado pelo próprio Paulo em coautoria com sua primeira companheira, Cecília Branco. A partir desses fractais, o romance ganha contornos memorialísticos, tornando-se um grande *flashback*, que ora avança para a época pós-revolução, ora regride ainda mais, revelando-nos a infância de Paulo, ele próprio um “filho” do salazarismo. Essa perspectiva se dá de forma literal na história, visto que o pai, militar conservador, se opunha ao desenvolvimento profissional da mãe de Paulo, transformada em dona de casa após o casamento. Desse jogo do “pai contra a mãe” surgem consequências devastadoras, desvendadas, por completo, apenas após a morte da progenitora. É quando Paulo descobre, enfim, que a mãe era também uma artista, mas, para não ser admoestada pelo marido, pintava em segredo e, com a ajuda da empregada, vendia suas produções a baixo custo para uma papelaria.

Assim, o narrador é inevitavelmente fruto de uma realidade social em que o trabalho e o talento da mulher são desvalorizados tanto pelo sexismo dos homens como pelas próprias circunstâncias históricas. Paulo não consegue romper com essa realidade, reproduzindo essas assimetrias na relação que estabelece com Cecília, conforme veremos adiante. As constantes referências às artes visuais compõem uma *ekphrasis* que evoca o mito segundo o qual Ulisses aportou um dia ao território lusitano, fundando-o. Retomando a teoria de Cardoso, citada na primeira parte deste artigo, vemos, nesse romance, uma preocupação em superar a descaracterização do povo, um dos tristes legados dos “anos de chumbo”. Nesse sentido, se o mito não espelha nenhuma verdade, serve como prova imaterial de que Portugal pertence ao “berço” da civilização ocidental, pois uma cidade real, criada por um personagem de livro, é, lembra-nos o narrador, “contaminada pela literatura, pelo mundo da ficção e das histórias contadas” (GERSÃO, 2017, p. 23).

Essas histórias se fundem, ainda, nos vários gêneros presentes na narrativa, que, embora aparente ser um solilóquio epistolar, mescla-se, na realidade, com a ensaística, a pesquisa histórica e as narrativas memorialísticas. Dessa maneira, Teolinda dialoga com a arte contemporânea, à qual se refere ao longo do romance, visto que essa linguagem absorve todas as demais linguagens artísticas existentes, a depender do gesto intencional e poético de cada artista. Note-se, ainda, que, na arte contemporânea, “as distintas indefinições entre ficção e realidade confundem-se devido ao ocaso de visões totalizadoras que situam as identidades em posições estáveis” (CANCLINI, 2017, p.22). Ao pontilhar a narrativa com inúmeras referências históricas, como a presença de Caio Júlio César, a Revolução dos Cravos e diversos escritores ilustres, Gersão assume que ou tudo é ficção, ou tudo é realidade nesta Lisboa inventada por todos os habitantes, por todos os transeuntes, a partir de suas sensações e memórias ímpares.

Esse hibridismo dos tempos atuais, muito presente nas visualidades contemporâneas, também é notado por Bruno Latour, para quem “[...] quanto mais nos proibimos de pensar os híbridos, mais seu cruzamento se torna possível; este é o paradoxo dos modernos que esta situação excepcional em que nos encontramos nos permite enfim captar” (LATOURE, 2009, p.17). Segundo o filósofo, a modernidade se caracterizou por uma tensão entre a busca da purificação e a criação de híbridos, e nela sobressai a mistura de gêneros, culturas e seres. Na contemporaneidade,

por sua vez, emerge a consciência de que jamais fomos modernos, isto é, o conceito de pureza se reduz a uma abstração perigosa, capaz de culminar em percepções políticas e filosóficas totalitárias.

No campo da Linguística, Bakhtin (2002) já havia notado a hibridização dos gêneros e sua presença no romance. Esse cruzamento derivaria, inclusive, das combinações de diferentes linguagens e manifestações culturais, evidentes a partir da modernidade. Na obra de Teolinda Gersão, a mescla entre gêneros textuais traz à tona uma inevitável intertextualidade, na medida em que retoma a épica *Odisseia*, uma das obras inaugurais do Ocidente: a referência à Penélope é evidente, dado que a mãe de Paulo se resguarda no sótão, a tecer, escondida, seus sonhos, feitos e refeitos cotidianamente. Observamos, contudo, uma contraposição, visto que n’*A cidade de Ulisses* já não há uma esposa casta a aguardar o regresso de seu herói. Na obra em estudo, a redenção da mulher só parece possível pela via contrária, ou seja, caso o marido militar, sempre presente e opressivo, desapareça.

Por outro lado, no que tange à reconfiguração de uma identidade portuguesa pós-ditadura, Teolinda Gersão propõe uma série de questionamentos referentes às verdades solidificadas no imaginário lusitano acerca de suas ancestralidades e cultura. Nesse sentido, fornece aos leitores informações históricas valiosas tanto sobre tempos muito antigos — a exemplo de Al-Lixbuna, a Lisboa árabe anterior à conquista cristã —, como sobre um passado recente da cidade, quando “ainda era possível ir à padaria buscar pão quente, à hora da fornada, e saber os nomes dos empregados do café” (GERSÃO, 2017, p. 65). A própria cidade é um amálgama de culturas e diferentes histórias, enquanto o povo lusitano, em seu passado colonizador, passa a ser visto como herdeiro não apenas dos nautas gregos e dos lusíadas, mas também de outros navegantes que por ali estiveram, a exemplo dos fenícios e mouros.

Nesse sentido, conforme escava a história de Lisboa, Paulo realiza uma consequente arqueologia do eu, buscando prestar contas consigo mesmo e com seu passado. Ciente dos erros que cometeu no relacionamento que manteve com Cecília, o narrador busca, na realização dessa exposição, recriar um futuro para si e para a própria coletividade portuguesa. Afinal, no passado glorioso de “donos do mundo”, os lusitanos muitas vezes se perderam quanto à construção do presente, evidenciando-se a necessidade de desenterrar não apenas as ruínas de uma Lisboa antiga, mas, ainda, os habitantes invisibilizados da cidade, a fim de repensar o lugar de Portugal no cenário político europeu atual.

Feita essa breve análise do romance, e retomando a teoria de Cardoso sobre a literatura portuguesa contemporânea, concluímos que *A cidade de Ulisses* perpassa quase todos os temas enumerados pelo teórico — opressão ditatorial, peso da tradição, descaracterização do povo, gerações sem causa, hierarquias do sistema, condição feminina e a Revolução dos Cravos. A questão da opressão ditatorial se reflete na própria vida familiar de Paulo Vaz, visto que o pai, absorto pela hierarquização militar e pelas tradições, após oprimir a mulher, não aceita a carreira do filho, desmerecendo sua arte. Em resposta, Paulo se torna um simpatizante à causa revolucionária, militando durante a Revolução dos Cravos. Por sua vez, a questão feminina, conforme retratada no romance, revela-se uma herança maldita dos tempos salazaristas, que impediram Portugal de avançar na democratização dos direitos. Por fim, a exposição que dá nome à obra se ergue como uma tentativa de reestabelecer a identidade dos lisboetas, expandindo esse processo a todo o país.

Sobre a produção ficcional de Teolinda Gersão, Cardoso Gomes assinala que, desde o primeiro romance, a autora tem se dedicado ao tema do confronto entre homens e mulheres, do esvaziamento da linguagem, da castração do indivíduo pelo sistema, entre outros. Quanto ao desenvolvimento do enredo, o crítico observa uma tendência a privilegiar a intimidade dos personagens, em histórias “arquetípicas que servem para, criticamente, comentar as relações humanas deterioradas” (GOMES, 1993, p. 74). Nesse lastro, não é difícil observarmos um paralelismo entre *A cidade de Ulisses* e *Paisagem com mulher e mar ao fundo* (1996), tanto pela referência que faz às artes visuais desde o título, como pela metalinguagem empregada. Novamente, Penélope é referenciada, através da figura de Hortense, à mulher que nega o mar, ou seja, rejeita o passado “glorioso” dos portugueses, conclamando a recriação da realidade a partir da terra.

Daí a correlação entre os sujeitos e a paisagem na qual se inserem, corriqueira tanto na literatura portuguesa como na obra de Teolinda, conforme ressalta Dias (2008, p. 32): “Sejam quais forem as tendências da literatura portuguesa surgida após 74, todas carregam uma mesma matriz — o espaço da terra como sentimento vital para o universo do romance”. Referindo-se à obra de Gersão, a autora acrescenta tratar: “[...] a terra como impulso para o exílio em outro espaço — o da interioridade subjetiva”. Portanto, a “cidade ao fundo” emerge da exterioridade à interioridade, e, conquanto a “[...] óptica feminina que assim se manifesta

na ficção [da autora] desenvolv[a] [um] modelo de percepção de seu ser mais profundo, ao empreender a descida em si mesma [...]” (DIAS, 2008, p. 194), em *A cidade de Ulisses* a subjetividade das personagens femininas em seus sofrimentos também se revela, ainda que a partir das conclusões de um narrador masculino.

Desse modo, tal como a Hortense de *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, Cecília não consegue se livrar da “teia do destino”, e acaba por ser castrada, em seu potencial criativo, pelo próprio narrador, conforme analisaremos adiante. O homem, no entanto, é igualmente enredado pelas circunstâncias, visto que Paulo carregará o peso de seus atos até a maturidade. Define-se, pois, uma temática muito explorada em outros romances da autora — o conflito entre gêneros —, embora se dê maior ênfase, nessa obra, à questão da maternidade enquanto fardo social, pois, afinal, o desejo que Cecília tem de ser mãe lhe rende retaliações sociais. Desse modo, embora aparentemente o romance tenha por mote a vergonha que o narrador carrega pela má condução de seus relacionamentos íntimos, acaba por trazer à tona a impotência humana para subverter a ordem política, tornando-se, todos, engrenagens de um mesmo mecanismo. Essa divisão dos gêneros em conformidade com o modo de produção capitalista foi objeto de amplo interesse das autoras pertencentes à “segunda onda feminista”. Assim, os estudos de Kitzinger (1996), Woolf (1992) e Beauvoir (1970) guiarão nossa análise da narrativa em pauta, no que tange à maneira como as questões referentes à maternidade se desenvolvem nos dramas pessoais da mulher e da mãe de Paulo Vaz.

3 Espinhos

Dentre os estudos que refletem sobre a alienação produzida nos corpos femininos com relação às suas funções reprodutoras ao longo da história, destaca-se a recente pesquisa de Federici (2017), para quem as populações pagãs oriundas da Europa conheciam métodos naturais de controle da natalidade, demonizados a partir da institucionalização do Cristianismo. Segundo a autora, a autonomia do indivíduo em detrimento da hegemonia do clero passou, então, a ser vista como perigosa, tornando-se, pois, “plausível que a caça às bruxas tenha sido, pelo menos em parte, uma tentativa de criminalizar o controle da natalidade e de colocar o corpo feminino — o útero — a serviço do aumento da população e da acumulação da força de trabalho” (FEDERICI, 2017, p. 326). Ainda

sobre esse tema, Elisabeth Badinter acredita que a contracepção foi rejeitada pelas próprias mulheres durante longo tempo, as quais se “conformaram” ao único papel social a elas disponível. Assim, “o filho preenche uma carência afetiva e social e compensa, por algum tempo, diversas frustrações. Para retardar o momento fatal da solidão, essas mães deixam agir a natureza e produzem tantos filhos quanto seu corpo o permite” (BADINTER, 1985, p. 224).

Mas foi Simone de Beauvoir quem antes se notabilizou por teorizar sobre a feminilidade enquanto construção social, opondo-se à tese biologizante de Freud. Em *O segundo sexo*, a autora analisa as diferenças visíveis, no que tange ao processo de reprodução, entre os humanos e as demais espécies animais: “[a maternidade] é indefinida na mulher; só a sociedade pode decidir dela” (BEAUVOIR, 1970, p. 55). Beauvoir revelou que a gravidez sempre está condicionada à necessidade social em ter maior ou menor prole, e que, em igual medida, os encargos referentes à maternidade (que ela chama “servidões”) variam segundo os costumes e épocas, a exemplo do número de procriações desejáveis (numerosas ou restritas), do sexo livre (liberado ou condenado), da rede de apoio parental (disponível ou não), dentre outros fatores. Assim, embora a obra da feminista francesa não pudesse prever que nos finais do século XX as relações de trabalho tornariam a maternidade indesejada, uma vez que torna os corpos femininos menos produtivos, *O segundo sexo* aponta, ao menos, como a geração de novas vidas está condicionada à sociedade, nem sempre de maneira tão óbvia.

E se antes a mulher não conhecia outro papel social senão a maternidade, hoje se confronta com os desafios impostos pelo mercado de trabalho e com a ausência de redes de apoio, um efeito que gera a diminuição das taxas de natalidade em praticamente todo o mundo. Interessada em entender as mudanças sociais que levaram à inversão dessa equação, Naomi Woolf afirma que a entrada das mulheres no mercado de trabalho foi decisiva para que pudessem, enfim, começar a assumir o controle sobre seus corpos. Essa absorção da mão-de-obra feminina se deveu à baixa numérica masculina legada pela Segunda Guerra Mundial, e operacionalizou uma subversão nas relações sociais, pois, remuneradas, as mulheres “perderam sua dependência da permuta sexual pela sobrevivência” (WOOLF, 1992, p. 291). Mas, se a partir dos anos 1960, a popularização da pílula anticoncepcional libertou a mulher do encargo de se tornar mãe, a precarização das relações de trabalho experimentada no final do século XX traria um problema oposto: a

maternidade vira empecilho para o progresso material, sendo adiada para idades cada vez mais avançadas, a ponto de se tornar, para muitas, uma impossibilidade.

No âmbito da Medicina, a questão foi investigada por Mónica Durães, para quem Portugal assiste a uma redução dos níveis de natalidade inferiores aos necessários para assegurar a substituição das gerações, de modo que o país “tem vindo a registar um intenso e acelerado envelhecimento populacional, que coloca em causa o equilíbrio geracional e a sustentabilidade do próprio Estado Social” (DURÃES, 2018, p. 2). Em suma, o capitalismo mais uma vez venceu, e, ao invés de se adequar o modo de produção à sociedade, são as pessoas que devem se encaixar às necessidades do mercado. Na ficção, ressalte-se, essa ideia de que a função materna se condiciona ao Estado já havia sido tratada por Gorki, em *A mãe* (1926), cujo enredo retrata o drama de Anna, uma mulher “reduzida” ao trabalho doméstico, mas que, em idade avançada, decide se insurgir contra os czaristas. Ao tratar o tema a partir de uma abordagem contemporânea, levando em conta o contexto português pós-revolução e as condições de trabalho impostas pelo neoliberalismo, Gersão empreende uma profunda reflexão sobre a maternidade e a parentalidade, a partir da relação do narrador com a mãe e a primeira companheira, conforme veremos adiante.

4 Jardins

Tema hoje pouco debatido na literatura, tendo em vista a naturalização das relações exploratórias e o desprestígio das teorias marxistas nos meios intelectuais a partir dos anos 1990, a maternidade ressurgiu em *A cidade de Ulisses*, não mais como papel social oprimido, mas suprimido pelo sistema. Afinal, na longa carta que escreve, Paulo revela que a mãe jamais pode publicizar seu talento artístico, já que, casada com um militar conservador de quem dependia financeiramente, prefere se anular em prol da família. Ela vive, portanto, sua “felicidade clandestina”: pinta, em segredo, no sótão da casa, aproveitando a ausência do marido e do filho, sendo o último alijado do mundo privado da mãe por extensão, já que pertencia também ao universo masculino. Quando descobre o mundo secreto no qual a mãe viveu até o dia de sua morte, Paulo entende, enfim, que a maternidade fora, para ela, um fardo a mais a prendê-la àquele casamento opressivo que pouco a pouco vai se “desbotando” em cores tão pálidas quanto as suas aquarelas.

Não deixa, portanto, de ser um clichê que o narrador se relacione com uma artista plástica, mulher tão independente quanto ele gostaria que tivesse sido sua mãe. Mas a relação amorosa entre eles se mostra assimétrica desde o começo, visto que, além de oito anos mais jovem, Cecília foi aluna de Paulo, quando ele lecionou por um curto tempo na universidade. Além disso, ela é uma “estrangeirada” nascida em Moçambique, que pouco ou nada se lembra dos tempos salazaristas que assombram o protagonista na figura do pai. Assim, a mulher de que se fala ocupa um lugar das alteridades; pois, para além das questões mencionadas, é a diferença de gênero que cria fissuras desde o começo da relação, notadamente quando o homem tenta alertá-la para que não se apaixone, porque o amor “gasta-se com o tempo e exclui a paixão. Ou a paixão exclui o amor. Esgota-se em si mesma, esgota seu objecto e vai à procura de outro” (GERSÃO, 2017, p. 36).

Contudo, da mesma forma que Cecília ignora a fala de Paulo – “[...] quando eu te dizia coisas destas (e sei que as repeti até a saturação e ao cansaço) tu tinhas uma forma peculiar de não ouvir” (GERSÃO, 2017, p. 36) –, ele aprende a ignorar a ausência de sentimentos profundos por ela, ou, talvez, aprende a amá-la, permanecendo ao seu lado por quatro anos. História de amor entre dois artistas plásticos, Teolinda Gersão inspira-se na ideia contemporânea de que “[...] a arte é o lugar da imanência” (CANCLINI, 2017. p. 19), transpondo esse conceito para a sua escrita, na medida em que anuncia, a cada temporalidade decorrida, o que deverá ocorrer em seguida. Pois, afinal, primeiro sabemos que a mãe de Paulo produz e comercializa seus desenhos e pinturas em segredo, temerosa da possível censura do marido, militar em exercício durante a ditadura salazarista. Em seguida, descobrimos que Cecília tampouco consegue se firmar na carreira artística, acabando por renunciar a seu sonho profissional em prol da família: parte com o marido, Gonçalo Marques, para a Suécia (onde ele trabalhava) e torna-se mãe. Em suma, apesar da passagem temporal e da democratização do país, fica claro que o sexismo não foi superado, repetindo-se, ainda que em contexto diverso, entre as diferentes gerações retratadas.

A trama, extremamente bem enredada por Gersão, demora a nos revelar o fim trágico de Cecília, concentrando-se na hamartia que conduz Paulo ao seu fracasso existencial. Convencido de ser a origem da frustração emocional da progenitora, impedida de se lançar no mercado de trabalho desde o momento em que se torna mãe, ele decide que jamais terá

filhos. Mas, ao se casar com uma mulher autossuficiente, aparentemente capaz de livrá-lo da tragédia de ver o drama da mãe se repetir, ele acaba por descobrir que ela engravida, sobrepujando os acordos conjugais com a maternidade. Incapaz de superar as estruturas patriarcais de poder, Paulo atira Cecília escada abaixo ao saber da notícia, provocando-lhe o aborto e a conseqüente separação. Fica instituída, assim, sua tragédia pessoal, pois, ao buscar fugir do destino estabelecido pela relação do pai em oposição à mãe, ele acaba por repetir a história familiar, impondo-se de forma violenta sobre a mulher, reproduzindo, portanto, o comportamento abusivo do pai.

Paulo busca, sem sucesso, se reaproximar de Cecília, restando-lhe como única opção prosseguir sozinho, sem poder, inclusive, compartilhar esse segredo com ninguém. A estrutura narrativa tem inspiração óbvia nas tragédias gregas, visto que todas as tentativas de escapar das teias do Destino acabam por confirmar aquilo que estava reservado para os personagens. Há, ainda, uma notável remissão à *Odisseia*: se no mito grego Penélope aguarda o retorno de Ulisses lançando mão de suas artimanhas – a confecção de uma mortalha feita e refeita exaustivamente –, no romance de Teolinda Gersão as mulheres também se reconstroem a partir das brechas que encontram. A mãe de Paulo comercializa sua arte de maneira discreta em uma papelaria, contando, para isso, com a ajuda da empregada. Cecília, por sua vez, abandona Portugal, partindo para lugares supostamente mais “civilizados” – Inglaterra, Holanda, e, em seguida, Suécia.

Ao tomar consciência da morte de Cecília, Paulo assume que a exposição “Cidade de Ulisses” era, na verdade, uma criação intelectual da ex-companheira, compartilhada com ele quando viviam juntos. Decide, com a ajuda do viúvo, organizar o evento *in memoriam* da artista, cedendo, para ela, a autoria. Desse modo, não havendo reparação individual possível – Cecília Branco estava morta –, Paulo Vaz tenta compensar suas falhas arquitetando uma reparação de ordem coletiva, na medida em que dá espaço à obra da ex-mulher, de modo a incentivar a democratização das artes plásticas, mercado dominado, em Portugal, pela autoria masculina¹. Ou seja, Paulo não sai de cena, mas posterga sua própria exposição,

¹ A fim de vencer esse obstáculo, a Ministra da Cultura, Graça Fonseca, criou um projeto, em 2019, para combater a invisibilidades das mulheres artistas portuguesas. A esse respeito, recomendamos a leitura do seguinte artigo: <https://magg.sapo.pt/cultura/>

cedendo à Cecília, *in memoriam*, a abertura da exposição Cidade de Ulisses, dando-lhe, pois, certa precedência e protagonismo.

5 Colheita

Embora tenhamos nos embasado em um aporte teórico feminista para empreender essa leitura d'*A cidade de Ulisses*, enfatizamos que a obra de Teolinda Gersão se mostra refratária a quaisquer análises estanques. Em entrevista recente², concedida por ocasião do lançamento de *O regresso de Júlia Mann a Paraty*, a autora argumenta que seus livros não devem ser lidos como manifestos feministas. Nossa proposta não pretende reduzir a obra de Gersão a nenhum tipo de panfletarismo que lhe seja alheio; buscamos, ao contrário, relacioná-la a questões de interesse público, debatidas por diversos pesquisadores sob múltiplos olhares. Escolhemos o recorte sociológico por entendermos que melhor atende aos anseios trazidos pela literatura portuguesa contemporânea, ainda herdeira, de algum modo, do olhar neorrealista que permeou a produção literária durante o Salazarismo.

Dentre os aspectos que abordamos, demos ênfase à confluência que a romancista estabelece entre a literatura e as artes plásticas, conforme já estabelecido em outras obras de sua autoria. Nesse sentido, *A cidade de Ulisses* se destaca por descrever, em detalhes, a curadoria de uma exposição ficcional, que dá nome à obra. Também o enredo conta com três personagens que dedicam suas vidas às artes plásticas, ainda que de forma clandestina – caso da mãe de Paulo Vaz – e de maneira frustrada – conforme ocorre com Cecília Branco, incapaz de conciliar as funções maternas a esse trabalho. Nesse sentido, o romance aprofunda diversas questões referentes às artes visuais enquanto “um mercado como outro qualquer”, insensível às subjetividades de seus próprios realizadores.

Por outro lado, o tema da maternidade, fulcral nessa obra, não passa despercebido em outras publicações da autora, dentre as quais citamos *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, em que as personagens Clara e Ondina rejeitam a maternidade: a primeira por já ter perdido um

artigos/mulheres-nas-artes-temos-de-nos-esforçar-o-dobro-para-dizer-eu-estou-ca
Acesso em 14 ago 2021.

² Conforme: <https://www.dn.pt/cultura/nenhum-dos-meus-livros-pode-ser-interpretado-como-um-manifesto-feminista--13428992.html> Acesso em 14 ago 2021.

filho, e a segunda, por manter-se infantil, sem qualquer inclinação para essa função. Também em *O silêncio* (1988) a personagem Lídia perdeu um filho, revelando-se, no texto de Gersão, uma maternidade distante da romantização imposta pela mídia, visto que permeada pela dor. Em *A cidade de Ulisses*, a autora vai além ao questionar a participação (ou a ausência dela) dos homens no processo de parentalidade, pois, afinal, a educação das crianças ainda é compreendida, pelo senso comum, como responsabilidade, se não exclusiva, majoritariamente da mulher. Assim como o pai de Paulo Vaz não participa ativamente de sua criação, enxergando-se como elemento central da família, o narrador não aceita que Cecília tenha engravidado sem o seu consentimento. Embora, de fato, a decisão devesse partir de um desejo mútuo ou, pelo menos, de um “acordo ético”, o aborto, subseqüente à reação intempestiva e violenta de Paulo, acaba por revelar sua incapacidade de romper com certa postura ególatra que historicamente marca a percepção masculina sobre as relações afetivas.

E, embora conscientes de que os biografismos são prescindíveis para a compreensão das obras literárias, não deixa de ser interessante notar a preocupação demonstrada por Teolinda Gersão sobre a maternidade, quando confrontada sobre o tema. Antes professora universitária, a autora só pode se dedicar à literatura a partir de seus 41 anos, quando suas filhas já possuíam alguma autonomia, pois, segundo revela em entrevista, sentia culpa devido à dificuldade em conciliar o trabalho com as crianças: “A mulher está muito só perante este dilema que a dilacera”³. A literatura produzida por Gersão acaba por espelhar essa preocupação social, que, no caso da obra em análise, dialoga sobretudo com as produções artísticas contemporâneas, a exemplo do coletivo de artistas anônimas Guerrilla Girls, que desde a sua criação, em 1984, tem trabalhado para expor a discriminação sexual e racial no mundo da arte.

A fim de conscientizar o público que a participação das mulheres nas artes visuais – seja como artistas, curadoras, críticas ou *marchands* – é ínfima quando comparada à expressiva participação masculina, as Guerrilla Girls expõem esses dados por meio de performances que questionam a lógica operacional dos museus e do mercado. Um cartaz produzido pelo grupo em 1989 e que circulou o mundo pergunta em

³ Conforme: <https://www.noticiasmagazine.pt/2017/teolinda-gersao/historias/25590/>
Acesso em 14 ago 2021.

letras garrafais: “As mulheres precisam estar nuas para entrar no Museu Metropolitan?”. Em seguida, uma legenda parece responder à provocação: “Menos de 3% dos artistas nas seções de arte moderna são mulheres, mas 83% dos nus são femininos”⁴ (POMPIDOU, 2013, p. 108). Em outra produção do coletivo, o manifesto intitulado “As vantagens de ser uma mulher artista”⁵, publicado em 1988, as artistas elencam, de forma irônica, uma série de obstáculos que se impõem à vida daquelas que desejam se dedicar às artes. Dentre as ditas “vantagens” figuram a falta de reconhecimento ou “saber que sua carreira pode deslanchar depois que você fizer 80 anos” e “ter a oportunidade de escolher entre carreira e maternidade” (POMPIDOU, 2013, p. 108).

Importa ressaltar que a preocupação em conferir protagonismo às mulheres dentro do campo artístico e cultural ganha expressividade, no Ocidente, a partir dos anos 1960, graças à produção de artistas que se notabilizaram por discursos antimachistas, como Niki de Saint Phalle (que não se identificava diretamente com nenhum tipo de militância de gênero), bem como daquelas que se envolveram diretamente com os movimentos feministas, a exemplo de Nancy Spero. Na década subsequente, Linda Nochlin publica “Por que não houve grandes artistas mulheres?” (1971), fazendo coro com a Art Workers Coalition, organização estadunidense que exigia uma maior valorização e participação feminina nos meios artísticos.

No contexto lusitano, merece destaque o trabalho de Clara Menéres (1943 – 2018), que criticou, em muitas de suas produções, as definições estanques dos papéis sociais definidores dos gêneros. Desse modo, em suas obras questionava o ideal do “sagrado feminino”, propondo tanto olhares transcendentais sobre a maternidade (conforme vemos em “Mulher-Terra-Viva”, escultura-instalação de 1977) como contestando a redução da mulher ao mundo privado familiar (a exemplo da série “Bordados”, de 1972, em que subverte com erotismo uma expressão marginalizada nas artes e tradicionalmente associada ao “feminino”). A obra de Gersão, portanto, em consonância com diversos movimentos empreendidos por coletivos e artistas feministas contemporâneas, aponta para a transmutação da realidade em outros mundos possíveis, pois, afinal,

⁴ No original: “Do women have to be naked to get into the Met Museum? Less than 3% of the artistes in the Modern Art sections are women, but 83% f the nudes are female” (tradução nossa).

⁵ No original: “The advantages of being a woman artist” (tradução nossa).

retirada dos escombros, a “Cidade de Ulisses” imaginada por Cecília, uma vez levada ao mundo, liberta Lisboa (nascido do Ocidente) de suas próprias sombras.

Referências

BADINTER, Elisabeth. *Um amor conquistado: o mito do amor materno*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BAKHTIN, M. O discurso no romance. In: *Questões de Literatura e de Estética – A teoria do romance*. São Paulo: Annablume, 2002, p. 71-164.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Volume 1. Fatos e mitos. Tradução de Sergio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

CANCLINI, Nestor. *A sociedade sem relato: antropologia e estética da iminência*. São Paulo: EDUSP, 2016.

DIAS, Maria Heloísa Martins. *O pacto primordial entre mulher e escrita: Teolinda Gersão e a atual prosa feminina portuguesa*. São Paulo: Scortecci, 2008.

DURÃES, Mónica Sofia Alípio. *O adiar da maternidade e a infertilidade*. 2018. 37f. Tese (Mestrado integrado em Medicina). Instituto de Ciências Biomédicas Abel Salazar, Universidade do Porto, 2018.

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. São Paulo: Elefante, 2017.

GERSÃO, Teolinda. *A cidade de Ulisses*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2017.

GOMES, Álvaro Cardoso. *A voz itinerante: ensaios sobre o romance português contemporâneo*. São Paulo: USP, 1993.

KITZINGER, Sheila. *Mães: um estudo antropológico da maternidade*. Editorial Presença: Lisboa, 1996.

LATOURE, Bruno. *Jamais fomos modernos*. Tradução de Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Editora 43, 2009.

PEREIRA, José Carlos Seabra. *As literaturas em língua portuguesa*. Lisboa: Gradiva, 2020.

POMPIDOU. *Elles: Mulheres artistas na coleção do Centro Pompidou*. Centro Cultural Banco do Brasil: Rio de Janeiro, 2013.

WOOLF, Naomi. *O mito da beleza: como as imagens são usadas contra as mulheres*. Tradução de Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

Data de recebimento: 20 de agosto de 2021.

Data de aprovação: 27 de outubro de 2021.



Construções em movimento – Olhar, ver, sonhar. Sonhar e ver

Buildings in motion – Looking, seeing, dreaming. Dream and see

Elisangela da Rocha Steinmetz

Universidade de Lisboa (ULisboa), Lisboa / Portugal

elisangela.steinmetz@edu.ulisboa.pt

<https://orcid.org/0000-0003-0671-6379>

Resumo: O presente artigo visa abordar o modo como os contos da obra *Histórias de ver e andar*, de Teolinda Gersão, e os contos de *La sueñera*, de Ana María Shua, manifestam, especialmente, através do tema do olhar a percepção de distintos aspectos, que podem (ou não) conduzir a determinado movimento. Para tal são referências, entre outros, Cortazar e Merleau-Ponty. Dessa forma, observam-se e questionam-se alguns limites da percepção entre o real, o onírico e o ficcional.

Palavras-chave: olhar; sonhar; Teolinda Gersão; Ana María Shua; literatura.

Abstract: This article aims to address the way in which the tales of Teolinda Gersão's book *Histórias de ver e andar* and the tales of *La sueñera*, by Ana María Shua manifest, especially, through the theme of looking, the perception of different aspects, which they may (or may not) lead to a certain movement. For this, references are, among others, Cortazar and Merleau-Ponty. In this way, some limits of perception between the real, the dreamlike and the fictional are observed and questioned.

Keywords: to look; to dream; Teolinda Gersão; Ana María Shua; literature.

Contar histórias é um ato extremamente humano. Estamos sempre a narrar alguma coisa. Contar uma boa história, no entanto, requer esmero, atenção e comprometimento. O conto possui suas raízes na tradição oral e, ao longo da sua história, da sua trajetória, alcançado o traço da escrita, foi adquirindo diferentes estruturas e extensão (sempre breve, mas variável) e se mostrando propício ao tratamento dos mais variados temas. Alguns críticos apontam que, para termos um bom conto, a escolha do tema é crucial. Por outro lado, se considerarmos as colocações de Julio Cortázar, não é difícil chegarmos à conclusão de que esse é um gênero que pode tratar de qualquer tema se esse for trabalhado da maneira hábil:

Pois na literatura não há temas bons nem temas ruins, apenas um bom ou um mau tratamento do tema [...]. Às vezes o escritor escolhe, outras vezes sente que o tema surge como algo irresistível, empurrando ele para escrevê-lo [...]. O excepcional reside numa qualidade semelhante a do íman; um bom tema atrai todo um sistema de relações afins, desperta no autor, e mais tarde no leitor, uma imensa quantidade de noções, vislumbres, sentimentos e até ideias que emergem virtualmente em sua memória e/ou em sua sensibilidade (CORTAZAR, 1971, p. 409-410, tradução nossa).

Assim, a forma, como os temas abordados, também é diversa, depende do escritor.

Outro aspecto importante ao conto é sua unidade, a delimitação de um determinado recorte, como uma espécie de instantâneo:

recortar um fragmento da realidade, definindo-lhe certos limites, mas de tal forma que esse recorte atue como uma explosão que abre uma realidade muito mais ampla, como uma visão dinâmica que transcende sensivelmente o campo que abrange (CORTAZAR, 1971, p. 407, tradução nossa).

O conto apresenta uma extensão breve, às vezes, muito breve (conto acontece na microficção) e os recursos de que o escritor dispõe para compor a narrativa não são os mesmos que teria, por exemplo, num romance. Possuindo o conto um número reduzido de páginas, ou mesmo de linhas como acontece na microficção, costuma concentrar-se num único episódio, onde observamos um momento ou uma ação específica da(s) personagem(ns). Situação que pode conferir certa fugacidade ao texto. Mas pode, também, se revelar (e deve) profundamente

perturbadora, capaz de por, às vezes, a própria realidade em causa. Porque mesmo abordando um momento específico um conto pode abrir em suas entrelinhas um panorama muito mais amplo no que toca as possibilidades de leitura. A microficção, por exemplo, por ser rica em elipses convoca intensamente a experiência e/ou a imaginação do leitor diante da trama. São, portanto, atributos do gênero a unidade, a brevidade, a tensão e a capacidade de transcender para além daquilo que narra o enredo, sendo esta última, aliás, virtude necessária a qualquer obra literária, que no caso, especialmente, da narrativa brevíssima (microficções) adquire relevância ainda maior, dado o seu alto teor elíptico. “Um conto é significativo quando rompe seus próprios limites com uma explosão de energia espiritual que ilumina abruptamente algo que vai muito além da pequena e às vezes miserável história que conta.” (CORTAZAR, 1971, p. 408, tradução nossa).

Este, sem dúvida, é um gênero que requer do escritor uma habilidade de precisão com as palavras levada ao extremo, pois no conto nada deve sobrar, mas também nada deve faltar para que o efeito pretendido seja alcançado. Aquilo que se pretende narrar deve ajustar-se e encontrar a medida exata entre o dito e o não dito, ou melhor, entre o escrito e o não escrito, mas convocado, sugerido, revelado em entrelinhas.

Na atualidade, pode-se dizer que o conto possui muitos aspectos que favorecem, de modo geral, a sua leitura. Entre eles destacamos dois. Um é o tempo empregado na leitura, pois sendo o conto uma narrativa de extensão breve (ou brevíssima), agrada aos leitores dado o ritmo de vida acelerado de nossos dias, onde a falta de tempo é recorrente. O outro é seu alto poder de impacto na percepção do leitor, devido à forma intensa ou súbita como um texto desse gênero atinge sua emoção. Essa é uma das virtudes essenciais do conto. Esses dois aspectos citados podem ser um traço bastante atraente para um público leitor sem muito tempo e que, no entanto, aprecia a experiência do sonho ficcional ao qual a literatura conduz de modo único e inigualável. Conforme Cortazar:

a única maneira de conseguir essa captura momentânea do leitor é através de um estilo baseado na intensidade e na tensão, um estilo em que os elementos formais e expressivos se ajustam, sem a menor concessão, ao caráter do tema, construindo uma forma visual e auditiva penetrante e original. Tornando o tema único, inesquecível (CORTAZAR, 1971, p. 412, tradução nossa).

Alguém que queira se aprofundar na questão do gênero sem dúvida encontrará riqueza de material sobre o que o constitui e mesmo sobre como um escritor poderia, com sucesso, proceder à empreitada de elaborar um conto, mesmo que não haja receitas para isso. “[...] quase todos os países americanos de língua espanhola estão dando ao conto uma importância excepcional, que nunca obteve em outros países, como França ou Espanha” (CORTAZAR, 1971, p. 406, tradução nossa), realidade essa também presente em países de língua portuguesa, como, por exemplo, o Brasil. Para nós, por ora, tornam-se relevantes apenas os aspectos que destacamos: o conto como recorte sensível de um momento ou ação (entenda-se como ação tudo o que conduz a trama adiante) específicos, que têm em si tal significação no tema abordado que o faça capaz de transcender o episódio que narra. A esse primeiro aspecto apontado soma-se sua grande capacidade de emocionar, de provocar, de desestabilizar o leitor, seja pela reação empática que desperta, seja pelo seu aparente avesso, quando provoca profunda estranheza. De todo modo, o leitor não sairá ileso após a leitura de um bom conto.

É possível encontrar no gênero do conto livros de diversas ordens, desde aqueles que são apenas uma seleção de contos (do mesmo autor, ou de autores diversos), até trabalhos organizados segundo um tema, ou que retomam sucessivamente a mesma personagem, ou obras que, na soma das suas histórias, apresentam, em sua leitura conjunta, outra engrenagem de leitura. Portanto o nosso objetivo será, tomando em consideração os elementos sobre o conto anteriormente mencionados (tema, unidade e tensão), o de observar como isso acontece na obra *Histórias de ver e andar* (2002), da autora portuguesa Teolinda Gersão, e no livro *La sueñera* (1984), de Ana María Shua, escritora argentina. Para tal, a fim de verificar como os livros se organizam e se há relações (e de que tipos) entre os textos que compõem as obras, tomaremos como exemplo algumas das narrativas em maior detalhe, a fim de conferir se, conforme observamos anteriormente, a leitura do conjunto de textos amplia ou modifica, ou ainda amplia e modifica, a possibilidade de leitura para além do enredo que cada relato encerra, de modo a atingir um panorama mais amplo de significações, conforme a existência ou não de articulações e aspectos em comum que tais textos possam apresentar.

Histórias de ver e andar apresenta um conjunto de catorze contos, os quais trazem um *recorte* muito claro de cenas e situações do cotidiano. São histórias que poderiam ser consideradas banais, mas que,

pelo modo como se manifestam, como apresentam o *tema* abordado, transcendem os limites da trama contida nas linhas escritas por Gersão e deixam o leitor perplexo (*tensão*) a ver como o modo de *ver* e *andar* dos acontecimentos transforma e revela as coisas, as pessoas e todo o contexto que nos envolve.

Os temas abordados são distintos, embora alguns contos tragam o mesmo tema, como ocorre em “As laranjas” e em “Noctário”, por exemplo, contos nos quais a temática amorosa predomina. De forma geral, podemos dizer que os temas tratados são de ordem universal: a fé, a morte, o amor, a solidão. Há, no entanto, também, aqueles muito peculiares aos nossos dias como *a necessidade de visibilidade* que emerge no conto “Big Brother isn’t watching you”. Relevante é destacar que recorte, tema e tensão nesses contos apresentam, de início, um ponto comum denunciado no título da coletânea nas expressões *ver* e *andar*, que, de maneira mais ou menos explícita, se apresentam nos contos. *Ver*, porque, como veremos adiante, o ato de olhar é sempre instaurado nas histórias, e *andar*, porque a ideia de movimento, também, é sempre convocada com relevância, sendo, por vezes, o movimento potencializador da forma de ver ou de modificação do modo como se percebe algo através do olhar. O ato de olhar, de ver algo, pode surtir tal efeito que conduza os movimentos, numa espécie de atração, como ocorre, por exemplo, no conto “A velha”; ou, também, o olhar, considerando o impacto do que se vê, pode revelar a impossibilidade ou dificuldade em mover-se, conforme acontece nos contos “Quatro crianças, dois cães e pássaros” e “Uma orelha”:

Nesses contos, o imaginário da escritora portuguesa, tecido pela ironia, é alimentado pelo desejo de enfrentar não só a realidade humana, como também, transgredir convenções ou regras, ultrapassando os limites que lhes são impostos por um determinado espaço social. O conflito, nesses contos, se instala entre a fantasia e a realidade; o sujeito tem no corpo um significado que se lhe apresenta inadequado face ao real que lhe é imposto e que as personagens ousam enfrentar (MARRECO, 2012, p. 430).

Nesses textos, vemos através das palavras. Nosso olhar é convocado e, com ele, toda a nossa experiência de mundo. E, à nossa visão imagética, soma-se a nossa experiência cotidiana daquilo que vemos regularmente e que temos agora sob nova luz, porque não vemos apesar das palavras, mas através delas, por causa delas. E a presença das coisas

se faz onde pareceria haver a ausência delas, e elas se transformam, revelando aquilo que parecia inconcebível. Conforme Merleau-Ponty, basta que vejamos qualquer coisa para que saibamos nos aproximar dela e atingi-la (MERLEAU-PONTY, 2015, p. 19). “Só se vê aquilo para que se olha” (MERLEAU-PONTY, 2015, p. 19); assim, quando a escritora convoca o olhar do leitor para algo específico, nos faz ver e rever as situações encenadas nos contos e ficamos imersos no movimento do texto, percebendo “a indivisão do que sente e do sentido” (MERLEAU-PONTY, 2015, p. 21), ficamos colados às personagens tornando-nos sensíveis às suas questões, e tudo se anima, tudo ganha vida diante de nós:

Um corpo humano está aí quando, entre vidente e visível, entre aquele que toca e o que é tocado, entre um olho e o outro, entre a mão e a mão acontece uma espécie de recruzamento, quando se acende a faísca do que sente-sentido, quando se atea esse fogo que não mais cessará de arder, até que determinado acidente do corpo desfaça o que nenhum acidente teria podido fazer. (MERLEAU-PONTY, 2015, p. 22).

As personagens e os acontecimentos irradiam sua presença, “lá estão porque despertam um eco no nosso corpo, porque ele as acolhe” (MERLEAU-PONTY, 2015, p. 23), e seu mundo se torna visível para além de uma essência carnal, porque conhecemos a sua essência, porque o seu mundo é, pela invocação do olhar, como o nosso, e passamos a reconhecê-lo e a possuí-lo, “posto que ver é ter à distância” (MERLEAU-PONTY, 2015, p. 26). Somos empáticos, podemos sentir o sentido, podemos sentir o que as personagens sentiram, o que só é viável devido à metafísica da visibilidade “o homem é espelho para o homem” (MERLEAU-PONTY, 2015, p. 31).

Em *La sueñera*, podemos dizer que o visível também é convocado, mas de forma distinta, por um viés onde o olhar se torna mais dúbio, confuso, sugestivo e esboroadado entre real, ficcional e onírico, como o próprio título sugere, já que *sueñera* aponta para um estado entre o estar desperto, acordado, e o estar adormecido. Assim, predominantemente, encontramos nesses textos o tema do sonho, da capacidade de sonhar e de ficcionalizar. Alguns relatos se ligam ao espaço onírico, onde o sujeito está adormecido, ou no estado entre o sono e a vigília, sem a exata noção de onde termina a realidade e onde começa, ou está, o sonho, pairando os acontecimentos nessa insólita fronteira. Em outros, os sonhos emergem

no estado desperto, sendo motivados ora pela literatura ora pela memória. De qualquer modo, o cotidiano, quando posto sob esse “olhar” em que a imaginação se funde à visão real pelo ato de deambular em atmosfera onírica, acaba por desvelar os elementos mais comuns vistos sob novas e sugestivas roupagens. Convém notar que, ligado a esse grande tema do ‘sonhar’ (visto ser amplo e sugestivo, já que quem sonha, sonha com algo e esse algo pode estar relacionado às mais diversas questões), os textos convocam outros, como, por exemplo, a morte e o amor.

Outro aspecto relevante desse livro e que o diferencia, para além de outros pontos, da obra de Teolinda Gersão, é que se trata de *minificción*; logo, os relatos são brevíssimos, apenas algumas linhas, quando não apenas uma. Sendo assim, o caráter elíptico da obra é acentuadíssimo, restando para o leitor um papel relevante na construção de sentidos e efeitos que os textos provocam e/ou sugerem, conforme apontamos anteriormente ser característico na microficcção. Os conhecimentos, as leituras de quem lê esses textos são constantemente convocados, de modo que, não raro, a percepção de um relato pode ficar com seu efeito comprometido se o leitor desconhecer o contexto ou o texto que tal narrativa está evocando, pois, na microficcção, a relação intertextual é um aspecto relevante, visto não ser raro esse tipo de narrativa dialogar com os contos de fadas, com as narrativas das Mil e uma noites, e com o mais variado leque de outras tramas literárias, bem como outros aspectos da arte e da cultura que o autor julgar próprio à construção da sua obra, como Shua faz sentir intensamente na escrita de *La sueñera*. É nesse sentido que a elipse se faz, quase sempre, presente.

Vejamos, então, como os aspectos que destacamos, relativos a esses livros, se apresentam no texto “A velha” e, brevemente, em “Segurança” e “Quatro crianças, dois cães e pássaros” na obra de Gersão. E nas *microficciones* 1, 16, 7, 21 e 85 de Ana María Shua.

“A velha”. Uma velhinha observadora, que gosta de ver a rua e as coisas. Nisso residem os prazeres de sua vida, é uma *flâneuse*. “A velha era felicíssima. Pois não é verdade que tinha uma boa vida e nada lhe faltava?” (GERSÃO, 2015, p. 51). Ao longo do conto, no entanto, vamos percebendo que a história não é bem assim, que muitas coisas faltavam à velha: desde uma casa com instalações mais confortáveis ao dinheiro – ela tinha sérias restrições econômicas. Também a presença da família faz falta à velha, assim como a capacidade física e a saúde já

se achavam por demasiado frágeis, em falta. De que são exemplos os seguintes trechos:

Tomava banho aquecendo água numa panela e despejando-as aos poucos sobre si própria depois de se ensaboar, sentada num banquinho de plástico, junto ao ralo do chão. Como misturava sempre água fria, uma panela de água quente era o bastante. (GERSÃO, 2015, p. 51-52).

Ao cinema propriamente ia pouco, há vários anos até que já não ia. Não era só por ser caro, é que às vezes as cadeiras estavam gastas e faziam-lhe doer as costas, [...]. (GERSÃO, 2015, p. 53).

Uma vez por ano, jogava na lotaria. Nunca tivera sorte, mas gostava de tentar. Uma vez por ano dava-se ao luxo de perder e fazia essa extravagância. (GERSÃO, 2015, p. 54).

Escrevia de vez em quando aos filhos e aos netos, mas poucas vezes, porque percebera que eles não tinham tempo de ler as cartas. (GERSÃO, 2015, p. 55).

Mas, para todas essas questões, a velha encontra uma boa explicação, um modo de se resignar e ser feliz com o que a cerca. Assim, para a ausência de dinheiro, sentia-se virtuosa em não esbanjar, afinal “O mal de muita gente era não saber dar o devido valor às coisas. A maioria esbanjava tempo e felicidade, da mesma forma que esbanjava dinheiro.” (GERSÃO, 2015, p. 51). A ausência da atenção familiar era justificada: “O que era natural, a vida de hoje era tão a correr, [...] saíam de casa de noite e entravam de noite” (GERSÃO, 2015, p. 55). Quanto à saúde, sempre havia aqueles dias em que “quase milagre – não lhe doía a perna, o pescoço, nem o braço, podia fazer os movimentos [...] era quase como se ficasse outra vez nova.” (GERSÃO, 2015, p. 54). Resignada, vivendo desse modo, a velhinha encontra nessa forma de encarar a vida um prazer vital no ato de olhar, de ver as coisas, bem como na alegria de suas caminhadas ou passeios de eléctrico:

Gostava sobretudo do eléctrico da circulação, dava a volta à cidade [...] e então sim, via tudo como se estivesse no cinema. (GERSÃO, 2015, p. 53).

Mas também gostava de caminhar a pé, quando andava melhor do reumatismo [...] Caminhando viam-se melhor as coisas de outro

modo, noutra velocidade. Percebia-se que havia hera num muro onde antes não estava, descobria-se que a begônia de uma escada tinha crescido quase um palmo, desde a última vez que lá passara, que determinada janela tinha quase sempre um gato a dormir, atrás do vidro. (GERSÃO, 2015, p. 54).

Como demonstram os fragmentos acima, aquilo que se vê é modificado de acordo com o modo como se anda, o movimento modifica a forma como o mundo é visto. No eléctrico, a visão da cidade é comparada ao cinema, as coisas são vistas de passagem, sem revelar os pequenos detalhes. Por outro lado, o fato de estar vendo tudo sentada no transporte é tão confortável quanto assistir a uma ficção: ela não corre riscos, não se cansa, é apenas espectadora da vida com um gasto mínimo de energia. Vê de longe a vida passar em ritmo mais acelerado. Ela é parte da cidade e se apropria dela através do olhar, afastando a solidão no confortável eléctrico. Todavia, quando pode caminhar, a relação da dita “felicidade” da velha fica ainda mais relacionada a ver e andar, porque andar é também ter saúde, estar livre da dor e estar mais perto das coisas, descobrir o crescimento de uma planta, os hábitos de um gato... Ela passa a ter informações mais precisas e não é apenas espectadora da cidade, mergulha em sua essência. A sua passagem pode por os cães a ladrar (“Podia apostar se iam ou não ladrar, dessa vez, quando ela passasse.”, (GERSÃO, 2015, p. 54)), é como se ela não apenas assistisse ao ‘filme’, mas fosse, agora, personagem, parte da encenação, já que podia interagir, provocar reações. No conto é como se o olhar da protagonista funcionasse como uma espécie de câmara¹ regulada pelo seu movimento: a cada vez que esse se torna mais lento, o olhar torna-se mais íntimo, detalhista e revelador. E será no espaço doméstico, quando olha os objetos que a rodeiam, que ela assume o ‘papel principal’. Conforme a narrativa, “O relógio, a cadeira, a mesa, o casaco, a cortina caíam-lhe nos olhos, como se chamassem” (GERSÃO, 2015, p. 53). A protagonista entra numa estranha sintonia com esses objetos e declara que, enquanto observa o seu brilho, “Podia-se falar com as coisas” (GERSÃO, 2015, p. 52) e as coisas parecem falar com ela. Quando ela vê “os pratos de louça e a jarra de vidro” (GERSÃO, 2015, p. 52) que, brilhando, parecem “Como quando a gente sorri e os dentes aparecem, brilhantes” (GERSÃO, 2015, p. 52)

¹ Annabela Rita trata primorosamente desse efeito filmico em *Teolinda Gersão: encenações 80 anos de vida, 40 anos de escrita literária*.

esse olhar, nota-se pelo processo de humanização dos objetos, adquire um sentido ainda mais íntimo. O que vê ativa memórias, e o que sorri não são os objetos, mas as pessoas que alguma vez estiveram naquela casa em contato com ela e com aquelas peças. A seguinte passagem confirma, também, essa ideia: “as coisas davam-lhe que fazer como crianças a quem se tem de dar atenção o tempo todo.” (GERSÃO, 2015, p. 53). O olhar sobre as coisas convoca a memória e ela vê, *com as coisas*, o seu passado, a sua vida. Isso nos sugere que a felicidade declarada da velha está muito relacionada à vida que teve e que ela parece visitar pelo olhar como se assistisse ao seu próprio filme, as suas lembranças. Tanto que a velha diz não temer a morte, mas tem pavor de que a façam deixar a casa em que mora, mesmo que isso representasse morar num espaço mais confortável. Essa ideia a aterroriza, visto que a casa está relacionada a toda a sua vida, à família que construiu, às amizades com os vizinhos. Para a velha, uma mudança seria romper, de algum modo, com o estatuto dessas relações com as quais sente satisfação e que são parte da sua identidade e do seu modo de ver o mundo. Esse olhar como uma câmera do qual falamos torna-se ainda mais interior quando a velha adormece e sonha. Nesse sonho, vê dois homens, que sabe serem dois anjos que vêm buscá-la. Solicita a eles, então, que a levem sentada na cadeira, pois, caso fosse no caixão que trazem, ela não poderia ver o trajeto da viagem.

- É uma grande viagem, disseram.
- Ótimo, disse a velha. Nunca viajei na minha vida. Para dizer a verdade tenho a maior curiosidade em saber o que está do outro lado. [...]
- Só que aí dentro não vou ver nada, disse a velha, reflectindo um pouco. Preferia que me levassem juntamente com a casa e todos os objetos –
- Não é p-possível, disse um dos anjos.
- Mas, se a senhora prefere, podemos levá-la sentada na cadeira, disse o outro. (GERSÃO, 2015, p. 57).

E é assim que a velha, entre o que é sonho e o que é morte, faz o seu último passeio, olhando a cidade. Nesse ponto, a partir do contexto onírico, o olhar da velha se volta outra vez para o espaço externo:

E já de repente estava fora da casa, acima do telhado, sentada na cadeira, com os anjos a empurrar, cada um de seu lado, ela

podia ver os telhados das outras casas, as ruas que se tornavam pequenas [...] e depois ganharam mais altura e só se viam nuvens, voavam sobre um mar de nuvens (GERSÃO, 2015, p. 57-58).

Então, esse olhar se perde, pois a velha já está morta, e a relação que o olhar – corpo físico – estabelece com o mundo, com sua memória, com seus sonhos e com sua alma se desfaz. Agora a velha é somente alma e o que vê é “uma paisagem que não podia haver no mundo” (GERSÃO, 2015, p. 58) e ela “pensou, maravilhada, que as vizinhas não iam acreditar quando lhes contasse o que os seus olhos viam. Mas não pôde contar, porque desse sonho nunca mais voltou” (GERSÃO, 2015, p. 58). O que a velha vê é agora algo inenarrável, pois seu olhar transcende a trama da vida, e esse é o ponto mais íntimo ‘dessa câmera’, desse olhar, o ponto onde o visível é o invisível e ambos estão presentes. Sendo assim, *ver* e *andar*, tornam-se, nessa narrativa, o coração, a engrenagem vital do enredo, pois tudo se dá a partir de uma intrínseca ligação com esses atos. Para além disso, o mundo onírico é convocado como uma forma de visão reveladora que convoca/mostra um novo ponto de vista, o que também está presente em outros textos da obra (“Noctário” e “Segurança”).

O primeiro conto do livro, “Segurança”, narra a história de um homem que julga estar acometido de uma doença fatal e que acaba por efetuar uma promessa de doação de uma alta quantia em dinheiro, caso seus exames revelassem saúde ao invés da doença, o que acaba por acontecer. No entanto, a hipótese de cumprir a promessa parece não mais fazer sentido, mas simultaneamente surge uma angústia gerada pela culpa do dever não cumprido e da avareza que o impede de pagar o devido. Ele começa a ter sonhos em que coisas ruins acabam por atingi-lo. Nesse conto, os sonhos adquirem o valor de uma visão premonitória. Como fuga ao desgaste dessa situação, decide realizar uma viagem, onde passa a maior parte do tempo caminhando e observando as coisas ao seu redor. O ato da visão e o ato de andar aparecem nesse conto logo no início: “Leu várias vezes a folha de papel, do princípio ao fim, como se não entendesse as palavras. Depois começou a rir, esfregando as mãos, meteu o envelope no bolso e foi tomar um uísque no bar da esquina.” (GERSÃO, 2015, p. 10).

Devido à notícia que seus olhos encontram no papel (o bom resultado dos exames médicos), os seus movimentos são orientados: ir até o bar comemorar e posteriormente “mergulhou no trabalho alegremente”

(GERSÃO, 2015, p. 10), até que vê, através de seus sonhos, uma ameaça manifestar-se: “Foi meses depois que teve o sonho: caminhava algures e era assassinado” (GERSÃO, 2015, p. 10). Aqui novamente encontra-se a relação entre o olhar e o andar que irá se intensificando ao longo do texto, bem como o valor de visão do futuro, pois será numa viagem de férias, numa das muitas caminhadas que a personagem realiza, que será violentamente atacada e morta:

No meio das árvores via-se uma vedação de rede [...] A cada passo era mais forte a sensação de estranheza. Não identificava uma só das árvores nem das plantas que se amontoavam até a rede, e se adensavam cada vez mais depois dela. (GERSÃO, 2015, p. 15).
Senti as pancadas do *cassetete* na cabeça. O agressor era o segurança, viu, ou julgou ter visto. Se os seus olhos o enganavam, já não teria tempo de saber. (GERSÃO, 2015, p. 21).

Em “Quatro crianças, dois cães e pássaros”, uma mulher sobrecarregada com o trabalho e as atividades domésticas decide contratar uma empregada para ajudá-la com as tarefas da casa. No entanto, quando a funcionária chega, a mulher parece permanecer ainda nesse estado de exaustão e passa a ver as situações da sua casa atirada no sofá, como se estivesse em transe, inerte “como se estivesse a viver um pesadelo” (GERSÃO, 2015, p. 31). Nesse texto, deve-se destacar que, mesmo diante da visão de uma cena perigosa para o filho, a mulher não reage, o que revela que o seu modo de ver está comprometido, pois é apenas uma percepção mecânica, seu olhar não está a perceber e a sentir o mundo ativamente, pois ela mesma está ausente daquela vida. Ela olha, mas não vê. Perdeu a sua capacidade de andar, de mover-se, aspecto que o olhar da personagem revela, já que, apesar daquilo que é visto, o perigo que corre o filho ou o beijo que denuncia a traição do marido, ela permanece inerte, o cansaço a torna uma espécie de objeto atirado sobre o sofá, sem reação, sem movimento, até que todos partem e ela fica só... “Ao mesmo tempo eu estava acordada e dormia” (GERSÃO, 2015, p. 33). Essa frase evoca o mesmo estado que será objeto de abordagem das *microficciones* de Ana María Shua.

Passemos, então, a tratar de *La sueñera*, onde os textos são intitulados por números ordinais que seguem do 1 até ao número 250. Obra em que Shua coloca em jogo tanto a experiência cotidiana do leitor (o mundo onírico) como o conhecimento de outros textos literários. A

epígrafe do livro² assim como o título *La sueñera*, anunciam ao leitor o território em que está a introduzir-se.

Tomemos, pois, como exemplo daquilo que afirmamos anteriormente sobre tal obra, alguns contos que julgamos serem exemplares do caráter dessas *microficciones*.

Já a primeira história da obra, está a mostrar um estado de alguém desperto, mas que deseja dormir e se põe a contar ovelhas. Subitamente para além, das ovelhas surge uma confusão de outros animais: estamos já no domínio do onírico. O narrador está sonhando. O aparecimento do lobo traz ao narrador uma sensação de perigo, e então ele acorda, regressando assim ao seu estado inicial. Vejamos:

Para poder dormirme, cuento ovejitas. Las ocho primeras saltan ordenadamente por encima del cerco. Las dos siguientes se atropelan, dándose topetazos. Lá número once salta más alto de ló debido y baja suavemente, planeando. A continuación saltan cinco vacas, dos de ellas voladoras. Las sigue um ciervo y después otro. Detrás de los ciervos viene corriendo un lobo. Por un momento la cuenta vuelve a regularizarse: un ciervo, un lobo, un ciervo, un lobo. Una desgracia: el lobo número treinta y dos me descubre por el olfato. Inicio rápidamente la cuenta regressiva. Cuando llegue a uno, [...] despertame la última oveja? (SHUA, 2009, p. 11).

No conto 16, o que se vê, uma pilha de roupas, ganha um outro contorno nesse estado entre a vigília e o dormir. As roupas, agora, são um animal, uma terrível ameaça que parece se desfazer, mas o fato de a camiseta parecer ter dentes nos mostra que o estado de vigília ainda não está a pleno: a personagem está na fronteira entre o sono e o real, provocando o olhar do leitor para as diferentes percepções do mundo e questionando a própria realidade, já que se julga acordada quando ainda está entre um território e outro, onde as coisas podem ser simultaneamente uma peça de roupa e algo que quer te devorar.

² Una tarde en que [Kafka] vino a verme (aún vivía yo com mis padres), y al entrar despertó a mi padre, que dormía en el sofá, en vez de disculparse dijo de una manera infinitamente suave, levantando los brazos en un gesto de apaciguamiento mientras atravesaba la habitación de puntillas: «Por favor considéreme usted un sueño». (Max Brod, *Kafka*).

En la oscuridad confundo un montón de ropa sobre una silla com un animal informe que se apresta a devorarme. Cuando prendo la luz, me tranquilizo pero ya estoy desvelada. Lamentablemente, ni siquiera puedo leer. Con la camisa celeste clavándome los dientes en el cuello me resulta imposible concentrarme. (SHUA, 2009, p. 26).

O conto 7 traz no enredo a dificuldade de dormir e a fragilidade do sono. Essa fragilidade é dividida e fica confundida entre o despertar e o adormecer de um homem e um mosquito. Na continuidade do relato, acabamos por perceber que é o mosquito quem está sem dormir, por ter o seu sono perturbado pelo homem insone. Este conto traz com humor uma situação às avessas daquela que em geral costumamos perceber, pois nos mostra a situação do mosquito.

Quebrado su frágil sueño, se levanta. De un extremo a otro recorre la habitación, desesperado. Una y otra vez ataca la fuente del ruido, tratando de eliminarla o alejarla. Ojeroso, vencido, cae por fin y se duerme, acunado por su propio agotamiento. Qué poço dura tu frágil sueño, mi pobre mosquito. Qué pronto lo quiebran de nuevo mis pasos insomnes. (SHUA, 2009, p. 17).

O conto 21 convoca o tão conhecido enredo da *Chapeuzinho Vermelho*, no entanto de um modo pouco comum, pois, nessa versão, a chapeuzinho está na floresta e se mostra ansiosa por encontrar o lobo. Ela se indaga sobre o seu poder de atração em relação ao da avó, revelando uma chapeuzinho sensualizada e nada inocente. Aqui é a literatura que fomenta o caráter da imaginação e do sonho, no caso, o sonho ficcional, na percepção do leitor. Conforme se confere no texto:

Con petiverias, pervincas y espicanardos me entretengo en el bosque. Las petiverias son olorosas, las pervincas son azules, los espicanardos parecen valerianas. Pero pasan las horas y el lobo no viene. Qué tendrá mi abuelita que a mí me falte? (SHUA, 2009, p. 31).

A relação com o literário está presente também em outros textos como, por exemplo, no número 85, onde as histórias de Sherazade são apresentadas como desinteressantes e monótonas e, por isso mesmo, muito boas para induzir ao sono, sendo isso o que realmente lhes agrega valor. Além do que teriam sido inventadas pela irmã de Sherazade para entreter

os seus sobrinhos. Desse modo, valendo-se de um conhecimento prévio do leitor, a escritora cria, agregando a trama uma outra possibilidade, distinta da conhecida, explorando e evocando o seu poder encantatório de fazer *sonhar* o leitor.

El verdadero valor de los cuentos de Sherezada no residía en su atractivo sino, por el contrario, en su hipnótica monotonía. Gracias a sus aburridísimas historias fue la única entre las múltiples esposas del sultán que logro hacerlo dormir todas las noches. Protegido de las torturas del insomnio, el sultán recompensa a Sherezade con el mejor de los premios: su propia vida. Los cuentos que componen la colección que se conoce como *Las mil e una noches* – y que, en verdad, no carecen totalmente de interes – fueron creados muchos años después por la bella Dunyasad, hermana menor de la sultana, para entretener a sus reales sobrinos. (SHUA, 2009, p. 95).

Como se afirma no conto 41: “El sueño es privilegiado territorio del pecado. Terrible lugar donde se *cumplen* y se *castigan* los deseos que nada satisface.” (SHUA, 2009, p. 51, grifo nosso). Os sonhos são um território de desejos, de obscuridades, onde nem sempre as coisas são o que se pode ver, ou o que se julga conhecer. Seu caráter, por sua vez, pode ser tanto sedutor como aterrador, ou ambos simultaneamente. O *sonho* tem sobre o homem um caráter vital.

Nietzsche, em *O nascimento da tragédia*, nos aponta a importância do ato de sonhar:

Do mesmo modo que, das duas metades da vida – aquela que passamos despertos e aquela em que ficamos entregues ao sono – a primeira nos parece incomparavelmente a mais perfeita, a mais séria, a mais digna de ser vivida, diria mesmo a única vivida, assim também, embora isso possa parecer um paradoxo, gostaria de sustentar que *o sonho de nossas noites tem uma importância igual*, com relação a essa essência misteriosa de nossa natureza, da qual somos a manifestação. (NIETZSCHE, 2011, p. 43, grifo nosso).

Assim, é com humor, leveza, com recurso à tradição de textos conhecidos (ficcionais ou não) que as narrativas de Ana Maria Shua abordam um deslumbrante e importante universo que passa da insônia ao sonho, e vice-versa, e tudo que está entre um e outro. E deleitam o leitor nesse território nublado, cheio de perturbações e encantamentos

entre vigília, adormecer, sonhar e sonhar acordado. Fazendo ver “a bela aparência dos mundos do sonho, em cuja produção todo homem é um artista completo” (NIETZSCHE, 2011, p. 28). O olhar, nesses textos, põe em suspeita tudo o que se vê, visto que ele nem sempre é nítido, visto que nem sempre se tem a certeza de estar devidamente acordado ou sob a sonolência ou o domínio do sonho, ou ainda sob a perspectiva de uma história que revela/mostra algo diferente do que entendíamos ser, do que imaginávamos. Tudo se converte em possibilidades, tudo se abre a outra forma de se *ver*.

As obras que escolhemos para análise, embora possuam na forma de organização, extensão e estilo de cada autora uma incontestável diferença, por sua vez, têm, apesar de tal, alguns pontos de contato, visto que as duas autoras escrevem, entre outras coisas, sobre o ato de sonhar. No livro de Teolinda, o onírico aparece nos contos “A velha”, “Noctário” e “Segurança”, e é, nesses enredos, elemento revelador do universo íntimo de suas personagens, ora porque revela a culpa, o medo e a ansiedade, como em “Segurança”, ora porque denuncia, quase de forma premonitória, uma situação não satisfatória, como em “Noctário”. Pode também se apresentar como metáfora para a morte, fundindo o ato de adormecer com o de morrer numa visão onírica, como no conto “A velha”. Já em Shua, como vimos, é o mundo dos sonhos, em suas ricas nuances, a própria fonte de construção dos textos. Para além disso, a importância do ato de narrar ganha destaque em ambas as obras, se considerarmos que, tanto uma como a outra, trazem o universo do literário para os textos. Em Teolinda, essa relação é explícita nos contos “A dedicatória” e “O leitor”, ao passo que, em Ana Maria Shua, as relações intertextuais são, quase sempre, constantes. As duas obras promovem um encantamento e ressaltam a vitalidade contida na arte de narrar, de contar um conto, e a seu modo, tanto promovem uma particular visão acerca do que nos envolve, como instigam a reflexão sobre o modo como costumamos *ver*/perceber cada coisa, cada lugar, cada ser e principalmente nós mesmos.

Assim, podemos verificar que os textos de *Histórias de ver e andar* não são apenas uma simples coletânea, mas mantêm entre eles uma relação/preocupação com alguns temas que vão sendo abordados de diferentes perspectivas ao longo dos textos, como o tema amoroso, por exemplo, que mostra diferentes facetas se considerarmos os contos “As laranjas” e “Bilhete de avião para o Brasil”. Temáticas que, às vezes, se cruzam com outros temas que estão em maior destaque em outros textos,

como a avareza, o poder econômico e a morte, criando assim uma teia de relações de modo que a leitura de um conto aprofunda a leitura de outro. Além do tema, há a relação entre os atos de ver e andar que acaba por assumir um papel significativo em cada uma das histórias como elementos a partir dos quais as ações narrativas se constituem gerando um ponto comum entre todos os textos do livro. Todavia, ver e andar acabam, no conjunto dos textos, a convocar a atenção do leitor para algo mais amplo, que ultrapassa mesmo qualquer dos enredos. Fazem refletir sobre como o olhar e a nossa forma de perceber o mundo a nossa volta pode orientar a vida e provocar o *andar*, causar ações, movimentos, os quais, por sua vez, modificam esse olhar. O leitor é lançado diante do dinâmico e complexo movimento da própria vida, que, como os contos revelam, pode ter o seu percurso modificado numa laranja que se recebe, numa carta que se descobre ou numa promessa que não se cumpre. “O olho realiza o prodígio de abrir à alma o que não é alma, o bem-aventurado domínio das coisas” (MERLEAU-PONTY, 2015, p. 65). *Ver* e *andar*, mais que ações, são nesses textos verbos que desvelam a fragilidade, a dor e a beleza da vida.

A obra *La sueñera*, no conjunto de seus textos, acaba por convocar, dada a incessante retomada do tema, a atenção do leitor para a importância e presença do “sonho” em nosso cotidiano, e de como seus mistérios e encantamentos são indiscutivelmente parte da nossa vida, mesmo que, por vezes distraídos, isso passe despercebido em uma rotina conturbada. Entendemos, pois, que a leitura de apenas um texto é distinta da leitura do conjunto, pois a ênfase é construída no conjunto das narrativas. Também essa obra, por uma trajetória diferente, estabelece relação com a questão do olhar, não porque o convoque explicitamente, mesmo que isso possa acontecer em alguns contos, mas sobretudo porque questiona os limites da percepção entre real, sonhado e sonho ficcional, porque tramita por essas delicadas fronteiras e convida a pensar sobre o que vemos, como vemos e como sentimos o mundo.

Em última análise, as histórias presentes em ambos os livros estão a falar do cotidiano, aparentemente tão revestido de simplicidade. Estão a falar da vida, da vida humana que, afinal de contas, é sempre sobre o que recaem as grandes obras da literatura, independentemente da extensão de suas linhas, pois essas são sempre mais alargadas do que se conta na tinta e no papel.

Referências

CORTÁZAR, Julio. “Algunos aspectos del cuento”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 25, p. 403-416, mar. 1971.

GERÇÃO, Teolinda. *Histórias de ver e andar*. Portugal: Sextante editora, 2015.

MARRECO, Maria Inês de Moraes. “Teolinda Gersão: uma contista portuguesa com certeza”. *Letras de Hoje*. Porto Alegre, v. 47, n. 4, p. 430-436, 2012.

MERLEAU-PONTY. *O olho e o espírito*. Trad. Luís Manuel Bernardo. Lisboa: Nova Vega, 2015.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Trad. Antonio Carlos Braga. São Paulo: Escala, 2011.

RITA, Annabela. *Teolinda Gersão: encenações 80 anos de vida, 40 anos de escrita literária*. Prefácio de Miguel Real. Lisboa: Edições Esgotadas, 2020.

SHUA, Ana María. La sueñera. In: *Cazadores de letras minificción reunida*. Espanha: Editorial Páginas de Espuma, 2009. p. 7-260.

Data de recebimento: 30 de agosto de 2021.

Data de aprovação: 28 de outubro de 2021.



Lugares de memória: significando os símbolos em “As tardes de um viúvo aposentado”, de Teolinda Gersão

Places of memory: signifying the symbols in “As tardes de um viúvo aposentado”, by Teolinda Gersão

Priscila Campolina de Sá Campello
Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-Minas), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil
priscilacscampello@gmail.com
<http://orcid.org/0000-0001-8113-4606>

Bruna Gabriele Oliveira¹
Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-Minas), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil
brunaoliveira50450@gmail.com
<http://orcid.org/0000-0001-5532-6022>

Resumo: O presente artigo teve como objetivo identificar e discutir como os lugares de memória são construídos na narrativa por meio de símbolos presentes na casa e no dia a dia do protagonista, como cemitério, lápide, fotos antigas, entre outros. Para o *corpus* deste trabalho foi escolhido o segundo conto presente na coletânea de contos *A mulher que prendeu a chuva e outras histórias* (GERSÃO, 2007), nomeado “As tardes de um viúvo aposentado”, de Teolinda Gersão, narrado em terceira pessoa, cujo enredo corresponde à rotina de um viúvo aposentado que está em fase de luto pela morte recente de sua esposa. A memória, a velhice e a solidão são temas que serão explorados na análise para alcançar o objetivo proposto.

¹ Bolsista pelo CNPq, n. 132081/2020-2.

Autores como Candau (2011), Vieira (2013), Pinheiro (2009), Santos e Amaral (1997) serão utilizados como aporte teórico com contribuições valiosas para a discussão.

Palavras-chave: literatura de autoria feminina; luto; memória; símbolos; velhice.

Abstract: This article intends to identify and analyze how the places of memory are constructed in the narrative through symbols present at the protagonist's home and daily life, such as cemetery, gravestone, old pictures, among others. For this purpose, we have chosen the second short story from Teolinda Gersão's (2007) collection of stories *A mulher que prendeu a chuva e outras histórias*, entitled "As tardes de um viúvo aposentado". This 3rd person narrative focuses on a retired widower's daily routine, who is mourning his wife's recent death. Memory, old age, and loneliness are themes which will be discussed in this analysis in order to develop our proposal. Authors such as Candau (2011), Vieira (2013), Pinheiro (2009), Santos and Amaral (1997) will be our theoretical support with their valuable contributions to our discussion.

Keywords: literature of female authorship; grief; memory; symbols; aging.

Teolinda Gersão é escritora e professora portuguesa. O tamanho de seu legado está presente em suas obras traduzidas em 20 países. É autora de *A árvore das palavras* (1997); *Histórias de ver e andar* (2015); *Prantos, amores e outros desvarios* (2016); e *Atrás da porta e outras histórias* (2019); para o *corpus* deste trabalho, foi escolhido o segundo conto presente na coletânea de contos *A mulher que prendeu a chuva e outras histórias* (2007), nomeado "As tardes de um viúvo aposentado". A literatura de autoria feminina contemporânea, aqui representada pela escrita de Gersão, conquista importante destaque ao operar diante de um novo lugar da produção literária e intelectual, um lugar que cabe à figura feminina e que lhe é necessário.

Santos e Amaral (1997), em sua discussão sobre a trajetória da escrita de autoria feminina em detrimento das literaturas canônicas hegemônicas, presente no texto "Sobre a 'Escrita Feminina'", problematizam os diversos paradigmas relacionados à posição da mulher na poesia e na literatura. As autoras argumentam que a intelectualidade

feminina era vista como algo nulo, pois o que era delegado para a figura feminina não pairava no campo do saber, mas sim no campo das funções do lar, ligadas ao cuidado da “casa, ter filhos, cuidar deles e da casa [...]” (SANTOS; AMARAL, 1997, p. 21). Portanto, entende-se que ler autoras contemporâneas como Gersão pressupõe dar voz a escritoras que trazem à tona outras perspectivas, contribuições e reflexões em torno de temas como: o feminino, o casamento, a juventude, o luto, a melancolia, entre outros. No conto escolhido para análise, o objetivo será identificar e discutir como os lugares de memória são construídos na narrativa por meio de símbolos presentes na casa e no dia a dia do protagonista.

“As tardes de um viúvo aposentado”, de Teolinda Gersão, é um texto ficcional narrado em terceira pessoa cujo enredo corresponde à rotina de um viúvo aposentado que está em fase de luto pela morte recente de sua esposa. O dia a dia do personagem se inicia logo pela manhã com uma visita ao túmulo da esposa no cemitério, como podemos ver no seguinte trecho:

As manhãs passavam depressa. Ganhara o hábito, desde a morte de Izilda, de ir todas as manhãs ao cemitério. Metia a pé pela Barão de Sabrosa (morava na Actriz Virgínia), cortava à esquerda ao cimo da Morais Soares, e a partir daí não tinha mais do que seguir sempre em frente, pela sombra no Verão e do lado do sol se era Inverno (GERSÃO, 2007, p. 15).

O primeiro parágrafo da narrativa contém uma série de evidências para ser lida como uma metáfora da vida do protagonista. As frases “As manhãs passavam depressa” e “Ganhara o hábito, desde a morte de Izilda, de ir todas as manhãs ao cemitério” sugerem duas leituras para o signo “manhã”. De acordo com o *Dicionário Michaelis*, o substantivo “manhã” tem as seguintes definições:

1 Período do dia que vai do nascer do Sol ao meio-dia.; 2 A primeira claridade do dia antes de o Sol nascer; alvorada, aurora; 3 Período de tempo que vai da meia-noite ao meio-dia, para efeito de contagem das horas.; 4 FIG Momento inicial de uma ação ou de algo que apresenta continuidade ou progressão; começo, início (DICIONÁRIO MICHAELIS, 2021).

Consideremos que, para a significação da “manhã”, no sentido figurado, a atitude do homem de ir visitar o túmulo da mulher é tida como uma ação que deve ocorrer logo na primeira parte do dia, ou seja,

a primeira função que ele precisa realizar na sua rotina, o que demonstra que há uma hierarquia nas prioridades da vida de quem pratica a ação, a primeira é visitar o túmulo da esposa. A rotina garante ao personagem o controle de sua vida. Rita e Real (2021) entendem a necessidade da rotina da vida do personagem como uma “necessidade humana de normalidade, da previsibilidade” (RITA; REAL, 2021, p. 82) diante de um mundo real no qual não pode controlar acontecimentos como: a chegada da velhice, a necessidade de se aposentar por cumprir o tempo exigido no mercado de trabalho, a morte da esposa e a derradeira solidão presente na terceira idade, por exemplo.

Mas, se ampliamos mais um pouco a significação de “manhã”, também figurativamente, é possível ler “manhã” como a etapa da vida em que se encontra a juventude do sujeito, parte da vida pela qual o personagem já havia atravessado, que passara depressa e que já não se é possível alcançar e recuperar mais. A constatação da perda da juventude é um tema que será explorado na narrativa, já que, além da perda da esposa, há a aposentadoria, que representa a chegada de uma fase da vida em que se perde uma determinada função, e também a aproximação da velhice. A forma como a rota do personagem é traçada em direção ao cemitério, destacada no trecho: “e a partir daí não tinha mais do que seguir sempre em frente, pela sombra no Verão e do lado do sol se era Inverno” (GERSÃO, 2007, p. 15), revela a dimensão do sentimento de deslocamento do sujeito diante da realidade. O narrador pontua que há uma sucessão de perdas na vida do personagem que acarretam um enorme vazio, como se vê na seguinte citação:

Os últimos anos tinham sido, portanto, de perdas sucessivas. Aposentação e viuvez. Agora tinha diante de si todo o vagar do mundo e podia dar-se ao luxo de não fazer nada, ninguém se importaria nem lhe pediria contas. Aparentemente era ele o único a preocupar-se com o tempo, e com a forma como o passava (GERSÃO, 2007, p. 15-16).

A vida do protagonista é marcada pela ausência em várias de suas instâncias. No âmbito familiar, a primeira ausência a se destacar é a da parceira e esposa, Izilda. A segunda é a dos filhos, que são residentes de outras cidades. A terceira é a dos amigos, que, ou estão mortos, ou estão doentes, a ponto de não conseguirem sair de casa mais. E, por fim, no âmbito profissional, o protagonista é marcado pela ausência do trabalho

após sua aposentadoria, situação que o repele de seu âmbito relacional com as pessoas. Com o cotidiano marcado pela falta, o viúvo “ganhara o hábito” (GERSÃO, 2007, p. 15) de visitar todas as manhãs o cemitério, transformando esse espaço em um símbolo, um lugar de memória, onde a esposa se faz presente. O cemitério passa a representar um ambiente paradoxal, já que, fisicamente, guarda o corpo de quem já não existe mais. No entanto, para o ente que fica, enquanto houver esse referencial, a lembrança de quem partiu se pereniza. De acordo com Candau (2011), em *Memória e identidade*, a identidade é “formada a partir de um processo memorial”, “restituir a memória desaparecida de uma pessoa é restituir sua identidade” (CANDAU, 2011, p. 16). O cuidado com o túmulo indica a preocupação em cuidar de uma memória, de uma identidade, cujo nome está gravado na lápide, em que ele rotineiramente varria o pó e trocava as flores. A criação de uma rotina (uma tarefa para ele tão obrigatória como o trabalho no passado) garante o não esquecimento da esposa, como podemos ver a seguir:

Demorava-se no cemitério cinquenta minutos, aproximadamente. Pelo menos vinte junto da campa, onde uma vez por semana colocava flores novas, depois de deitar fora as anteriores e de mudar a água da jarra. Por vezes, com uma vassoura pequena, varria o pó de cima da pedra onde estava escrito: *Izilda Matos, Eterna Saudade de Seu Marido, Filhos e Netos* e por baixo duas datas, do nascimento e da morte (GERSÃO, 2007, p. 16).

A lápide pode ser lida como um lugar de memória, da mesma forma que o cemitério. No entanto, a lápide, de fato, se torna um símbolo físico, palpável, literalmente no concreto, com o nome da falecida esposa escrito. É o monumento criado que resume a história de uma pessoa, registrando em pedra as datas de seu nascimento e de sua morte, seu nome completo e uma homenagem da família à pessoa amada. Candau (2011) avalia que “[...] o nome é sempre uma questão identitária e memorial” (CANDAU, 2011, p. 68). Portanto, a lápide se torna um registro de histórias, da existência do indivíduo.

No percurso de volta para a casa, a parada no “Café” também pode ser lida como um lugar de memória. Seria a tentativa de reinserção no contexto urbano, do reencontro com a sociedade. O “Café” representa um lugar de conforto, no qual o personagem podia ler um jornal, comentar as notícias com o garçom e sentir que faz parte de um todo maior que

o seu mundo restrito, resumido à casa e ao cemitério. O ato de estar por dentro das notícias permite ao protagonista entender e refletir sobre coisas em sua cidade e região, mas não deixando de se sentir aliviado por não estar inserido em meio às notícias trágicas ou aos problemas na economia presentes nos jornais. O sentimento de satisfação pela interação com o meio traz o conforto por ainda estar inserido na sociedade, como fica destacado no trecho:

Comprava o jornal e, com um pequeno suspiro de alívio, sentava-se a lê-lo no café, em geral na mesa junto à vitrine, de onde podia ver quem passava na rua. Na altura de pagar trocava sempre com o empregado algumas impressões sobre as notícias. [...] Partilhavam, portanto, opiniões e sentimentos, verificava com prazer. Batia-lhe no ombro, ao ir-se embora, e deixava de boa vontade uma gorjeta (GERSÃO, 2007, p. 17).

Com a rotina da manhã finalizada, iniciava-se o período da tarde, acompanhado pela solidão. O narrador destaca a ordem em que as refeições do dia eram feitas em casa e o momento em que o homem se trancava no escritório, tentando arranjar tarefas a fazer, como podemos ver na passagem a seguir:

Era agora, depois do café, que a tarde começava. Fechava-se em geral no escritório, a ler ou a arrumar papéis. Estou muito ocupado, dizia antes de fechar a porta. Se alguém telefonar, diga que estou a trabalhar. Que deixe o número, que eu depois ligo. [...] Fingir-se ocupado, mesmo que não estivesse. (GERSÃO, 2007, p. 18).

Os três períodos do dia são explorados ao longo da narrativa. A manhã marca o período de visita ao cemitério. Já no período da tarde é quando ocorre a busca por tarefas em uma realidade cercada pelo ócio. A ênfase na chegada do período da tarde é dada em três momentos, nas frases: “Era agora, depois do café, que a tarde começava” (GERSÃO, 2007, p. 19), “Agora começava a tarde” (GERSÃO, 2007, p. 19) e “Agora, portanto, começava a tarde” (GERSÃO, 2007, p. 20). Vieira (2013) analisa que as tardes, para o velho, “[...] são, na realidade, a sua fragilidade, a prova indisfarçável da sua solidão e da inutilidade que tentava dissimular” (VIEIRA, 2013, p. 73). Há uma busca voraz pelo encontro de algum afazer para tentar driblar a solidão que as tardes longas e demoradas traziam à vida do sujeito. A necessidade de buscar ocupar seu tempo também é evidenciada na ida ao banco sacar dinheiro. O

protagonista inseria em seu cotidiano atividades para que a tarde, assim como o restante do dia, passasse logo. Ao sair do banco, seu pensamento também comprova como essas atividades eram necessárias para que os dias aparentassem minimamente produtivos e preenchidos:

[...] pensava saindo outra vez pela porta com abertura retardada, não temos mais nada para hoje. Mais nada, até serem seis horas. Às seis horas ligava a televisão e ficava a ver os programas, que quase nunca tinham interesse, até à meia-noite, que era a hora de se deitar (GERSÃO, 2007, p. 19).

A monotonia de uma vida movida pela solidão, pela ausência da esposa e de uma vida social movimentada, como também do trabalho, se resume no seguinte trecho: “Era assim todos os dias da semana. Excepto ao sábado e domingo, em que a Leontina não vinha” (GERSÃO, 2007, p. 19). Interessante perceber aqui como a presença da empregada, Leontina, diferencia os dias da semana dos dias do final de semana, anunciando, mais uma vez, que sua solidão se intensifica quando até mesmo a empregada está ausente. Tal observação acaba sendo irônica se considerarmos que a empregada ocupa um espaço subalterno, secundário, sem destaque na vida dele. No entanto, sua ausência é notada e duramente sentida.

A aposentadoria como consequência da velhice, no conto, é acompanhada por um tom melancólico, já que está associada a um sentimento de inutilidade do personagem, demonstrada na constatação que se segue: “Olhava com estranheza os homens apressados, na rua, a caminho do trabalho. Como se nunca os tivesse visto, e ele próprio nunca tivesse sido um deles. Agora parecia-lhe que pertenciam a outra espécie, e nada tinham em comum com ele” (GERSÃO, 2007, p. 20). O sentimento de ser pertencente a outra espécie traz a insatisfação com a atual realidade. Vieira (2013) analisa que, no Ocidente, a figura do homem mais velho não carrega a potência da figura cuja sabedoria é admirada, respeitada e reconhecida, como em outras sociedades. Ela nos aponta que:

[...] os mais velhos não são alvo de respeito especial ou reconhecidos e apreciados pelos mais novos pela sabedoria acumulada ao longo de uma vida de experiências variadas. Cada vez mais, o mérito é aferido em função da produtividade econômica, relegando-se para segundo plano, ou esquecendo mesmo, valores culturais, éticos e tradicionais transmitidos pelos mais velhos, mas aos quais parece não ser reconhecido lugar na sociedade (VIEIRA, 2013, p. 6).

No sistema capitalista, o valor da pessoa se dá pela sua força de trabalho, quando se atinge um limite, uma validade, que podemos entender como o momento da aposentadoria, aquele sujeito que exerceu anos de contribuição para o sistema é visto como algo descartável. O protagonista entende essa condição quando se vê como uma “outra espécie”, identificando que nada mais tem em comum com aqueles “homens apressados, na rua, a caminho do trabalho” (GERSÃO, 2007, p. 20). O sistema capitalista limita o ser humano com toda a sua subjetividade em um corpo/objeto de produção que tem validade, e que, quando atingi-la, será descartado/deixado de lado, apesar de toda a sabedoria, experiência e tempo de trabalho exercido. O conto de Gersão faz emergir um lado da velhice que é o reflexo das sociedades contemporâneas, portanto, esta discussão, apesar de emergir em um conto publicado em 2007 e analisado aqui em pleno ano de 2021, é significativamente atual e necessária. Em uma rápida pesquisa pelos *sites* de busca, o leitor encontrará uma quantidade exorbitante de notícias que revelam a dificuldade de pessoas mais velhas entrarem no mercado de trabalho após os 50 anos, por exemplo. No jornal *Estadão*, tem-se a seguinte notícia:

Perto da hora de se aposentar, se você quiser continuar trabalhando, saiba que terá de batalhar. E sozinho. As empresas no Brasil praticamente não têm política de recursos humanos (RH) para reter ou qualificar os idosos. Apenas 1% dos cargos em mais de uma centena de empresas no Brasil são ocupados por pessoas com mais de 65 anos, de acordo com o estudo Envelhecimento da Força de Trabalho no Brasil, feito pela consultoria PWC e a Fundação Getúlio Vargas. Pior que isso, 70% das empresas que responderam à pesquisa acreditam que profissionais na terceira idade são mais caros, 69% responderam que eles não se adaptam bem às mudanças e 63% os veem como acomodados com a proximidade da aposentadoria (ARAUJO *et al.*, 2021).

As possibilidades para um homem mais velho de se ocupar, sendo uma pessoa aposentada, são analisadas pelo protagonista de forma negativa e pessimista, nas quais ou a figura da pessoa velha é negligenciada ou é inserida em postos de trabalho artesanal e manual, apenas como fachada para se ter um lugar para depositar uma pessoa que já não faz mais parte ativamente do mercado de trabalho. O discurso do narrador marca a indignação do protagonista no uso do xingamento “porra” em dois momentos da conclusão, apontados na seguinte passagem:

Porra, mas havia de certeza alguma coisa que ele podia fazer, para ocupar a tarde. A sociedade, os governos ou o raio que os partisse até tinham inventado uns quantos programas a pensar nos velhos. Centros de dia, por exemplo, velhinhas fazendo flores de papel e velhos fabricando apitos. [...] Era no que davam essas coisas de terceira idade. Universidade para eles? Não valia a pena fingir. Para eles o que havia eram lares infantários de terceira idade, com fraldas e babetes. E açoites no rabo, também, segundo alguns. Ora **porra**. Portanto não o lixassem com essas aldrabices de universidades e o raio (GERSÃO, 2007, p. 20, grifo nosso).

De acordo com Vieira (2013), o signo “velho”, na contemporaneidade, ganha outras tonalidades ao que se refere à ocupação de lugares sociais. Enquanto as propagandas na TV passam comerciais que exaltam a terceira idade como um ápice da condição humana, chamada de melhor idade, a realidade vivenciada pelas pessoas mais velhas na sociedade está ligada à fragilidade, à limitação, e, muitas vezes, elas são negligenciadas e sentem-se solitárias. Observa-se essa reflexão nas palavras de Vieira ao identificar as fronteiras nas quais o signo “velhice”, na contemporaneidade, emerge. O sujeito que ocupa esse lugar social referente a essa etapa da vida passa a ser visto como um símbolo que o coloca frente à “fragilização, a marginalização, a invisibilidade social, a precariedade financeira, a solidão que, como reiteradamente se tem lembrado, marcam este final do ciclo de vida” (VIEIRA, 2013, p. 6). A crítica do protagonista de Gersão emerge desse lugar no qual foi colocado/esquecido/invisibilizado.

A percepção da velhice como uma parte da vida negativa ganha mais potência na seguinte constatação: “Ser velho era esperar a morte. Era preciso encarar isso. Ali estava ele portanto, sentado à espera dela. Que um dia bateria à porta, ou entraria, de repente, sem bater” (GERSÃO, 2007, p. 21). A falta de perspectiva do personagem demonstra o tamanho do deslocamento do sujeito no meio sem a presença da figura feminina/esposa para motivá-lo, impulsioná-lo a fazer as tarefas diárias ou até mesmo outras atividades que saíam da rotina, como explicitado no trecho:

Ele sabia muito bem ocupar-se sozinho. Podia ler, pôr em dia as facturas, fazer contas, organizar dossiers com recibos, juntar papéis para o imposto, deitar fora tudo o que estivesse ultrapassado. Também podia sair, apanhar um autocarro ou o metro, ir passear à Baixa, ver montras, entrar em lojas, atravessar

o rio de barco, andar a pé no Parque das Nações. [...] Agora não. Agora não ia, e não tinha de dar contas a ninguém (GERSÃO, 2007, p. 21-22).

Candau (2011) ressalta que a perda é um sentimento que nenhum sujeito é capaz de repelir. A finitude humana escancara o caráter passageiro e imprevisível da durabilidade do corpo e das relações interpessoais. De acordo com o autor:

A perda é um dado antropológico universal: desde o nascimento, irremediavelmente e sem esperança de domesticá-la, todo ser humano faz dela sua companhia obrigatória, abandonando sucessivamente a juventude, a saúde, os amigos, os pais, os amores, as ilusões e ambições, antes de perder-se a si próprio (CANDAU, 2011, p. 189).

Ao final da narrativa, o personagem, envolto por uma série de lembranças movidas pelo ciúme da relação da esposa Izilda com o velho amigo Miguel João — ciúme esse desprovido de qualquer prova concreta —, vê-se compelido a procurar provas da traição da esposa, para que, enfim, pudesse fazer justiça com as próprias mãos. É interessante pontuar quais objetos, que podemos aqui chamar de fálcos, o protagonista imagina serem escolhidos para agredir Miguel João: a bengala ou o cinto: “[...] poderia procurá-lo. Pedir-lhe contas, bater-lhe com a bengala ou com o cinto, exigir-lhe uma qualquer desforra. Se fosse caso disso” (GERSÃO, 2007, p. 28). A pressa e a ansiedade impulsionam o personagem a recorrer a um revólver, uma vez que, em sua mente contaminada pelo monstro de olhos verdes, já se tratava de um caso “de vida ou morte” (GERSÃO, 2007, p. 28). Escolhendo uma arma, a chance de sobrevivência do outro é quase nula e, de fato, o poderio fálco seria reconquistado.

O objetivo e a obsessão pelo encontro da prova de uma traição duraram semanas. Uma carta bastava como prova, assim, a busca minuciosa deu-se “[...] pelos cantos mais remotos — dentro de livros, atrás de estantes, dentro de caixas de sapatos, no fundo de gavetas e de armários. Acabou pelos mais próximos — a mesa-de-cabeceira, as gavetas da cozinha” (GERSÃO, 2007, p. 29). E poderia de fato ser encerrada ao identificar na cozinha uma série de “fotografias velhas, cartas banais, de amigas e de primas, desejando um bom Natal ou dando parabéns por aniversários, [...] livros de missa amarelados e com folhas soltas, pedaços de terços” (GERSÃO, 2007, p. 30), que o fizeram perceber que a esposa nada escondia, só guardava papéis e lembranças

corriqueiras. A cozinha, por sua vez, pode ser lida como um lugar de memória por excelência feminino, já que, na sociedade patriarcal, existem lugares que, comumente, são delegados à figura feminina, onde, no caso, as mulheres passam a maior parte do tempo cozinhando e realizando outros serviços domésticos.

As gavetas da cozinha, bem como a cabeceira da cama, representam lugares úteis e práticos para se guardar anotações importantes e de fácil acesso. Por isso, ao achar as fotografias “do álbum de retratos dos filhos e outras fotos que não cabiam no álbum e tinham ficado de fora, dentro de envelopes” (GERSÃO, 2007, p. 30), na gaveta da cozinha, o protagonista de fato se vê resgatando memórias que estavam adormecidas. As fotos podem ser consideradas símbolos importantes para o resgate de memórias adormecidas. De acordo com Pinheiro (2009), “[...] as fotografias servem não apenas para registrar a memória de um tempo, mas, sobretudo, para guardar e reavivar tempos de memória” (PINHEIRO, 2009, p. 3). Ao refletir sobre essas memórias que estão sendo resgatadas e reativadas pelo senhor aposentado, vale questionar se ele realmente achava que a esposa e o amigo o teriam traído ou se ele não estava apenas, mais uma vez, tentando ocupar seu tempo com alguma questão aparentemente relevante.

A casa, como lugar de memória, contém os objetos utilizados e comprados pelo casal. Mas a cozinha, de fato, se torna um ambiente carregado pelos utensílios do dia a dia, pelas memórias guardadas nas gavetas e pela presença simbólica do que realmente merecia ser guardado pela esposa. O narrador constata que o protagonista, no meio daquela suposta investigação, “[...] não encontrou nada do que procurava” (GERSÃO, 2007, p. 31). Mas, é possível dizer que, sim, ele encontrou exatamente o que procurava: a presença de memórias afetivas adormecidas pelo tempo. Assim, o personagem: “Caía outra vez em si, readquiria o sentido do real, pensou sentando-se na cadeira de orelhas e puxando a manta de lã sobre os joelhos” (GERSÃO, 2007, p. 31), o que também evidencia que, ao não encontrar as provas que ele tanto procurava, ele, na verdade, encontra conforto e sossego, simbolizados pela manta de lã que o acolhe e aquece.

Considerações finais

Constata-se que a casa, o “Café”, o escritório e a cozinha são, de fato, lugares de memória para o sujeito. Locais que recuperam recordações do passado, da juventude, do antigo ofício e da vida conjugal.

Mas, além disso, existem objetos que se tornam símbolos de memória, que carregam marcas, rachaduras, arranhões que contam a história de quem os usou. O sujeito também se torna um lugar de memória, já que a sua identidade, como pontua Candau (2011), se constrói a partir de tudo aquilo que experienciou durante sua vida. O ser humano é constituído nas/pelas memórias, ou, como Seixas (2001) constata: “A memória é, portanto, algo que ‘atravessa’, que ‘vence obstáculos’, que ‘emerge’, que irrompe: os sentimentos associados a este percurso são ambíguos, mas estão sempre presentes” (SEIXAS, 2001, p. 47).

As fotografias também atuam de forma potente como um símbolo universal de memória. Nelas, estão registrados momentos, recortes no tempo que cristalizaram a presença da esposa, dos filhos, de momentos felizes que foram escolhidos para ficarem registrados e impressos no papel. Portanto, fica estabelecido que os símbolos presentes no texto são de total importância para que o leitor entenda a magnitude de um simples ritual em uma rotina, a importância de um objeto que aparece muitas vezes pontuado no dia a dia do personagem, ou, até mesmo, do que utensílios domésticos simbolizam para uma determinada cultura e para o próprio personagem analisado neste estudo.

Além disso, Gersão propõe uma reflexão importante sobre o lugar do velho na sociedade, trazendo à tona a discussão das nuances que giram em torno do paradigma “velhice” na sociedade ocidental, que, muitas vezes, está ligada à condição de solidão, de fragilidade, de limitação e de inutilidade, quando se passa a não ocupar o lugar da produtividade, da venda da mão de obra incansável e ilusoriamente ilimitada que o sistema capitalista inscreve nos sujeitos.

Referências

ARAUJO, Felipe *et al.* Recolocação após os 60 é tarefa difícil e individual. *Estadão*. Disponível em: <https://infograficos.estadao.com.br/focas/planeje-sua-vida/relocacao-apos-os-60-e-tarefa-dificil-e-individual>. Acesso em: 13 ago. 2021.

CANDAU, Joël. *Memória e identidade*. Tradução Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2011.

GERSÃO, Teolinda. As tardes de um viúvo aposentado. In: GERSÃO, Teolinda. *A mulher que prendeu a chuva e outras histórias*. Lisboa: Sextante Editora, 2007. p. 15-31.

MICHAELIS. Manhã. In: DICIONÁRIO Michaelis. Melhoramentos, 2021. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/manh%C3%A3/>. Acesso em: 05 ago. 2021.

PINHEIRO, Gilmara Ferreira de Oliveira. Memórias e fotografias: entre lembranças e reminiscências do passado vivido. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 25., 2009, Fortaleza. *Anais do XXV Simpósio Nacional de História – História e Ética*. Fortaleza: ANPUH, 2009. p. 1-11. Disponível em: <https://anpuh.org.br/index.php/documentos/anais/category-items/1-anais-simposios-anpuh/30-snh25?start=1580>. Acesso em: 19 agosto 2021.

RITA, Annabela; REAL, Miguel. *O essencial sobre Teolinda Gersão*. Lisboa: Imprensa Nacional, 2021. Disponível em: <https://impresanacional.pt/wp-content/uploads/2021/06/O-Essencial-Sobre-Teolinda-Gersao.pdf>. Acesso em: 13 ago. 2021.

SANTOS, Maria Irene Ramalho de Sousa; AMARAL, Ana Luísa. Sobre a ‘Escrita Feminina’. *Oficina do CES: Centro de Estudos Sociais*, Coimbra, n. 90, p. 2-41, 1997.

SEIXAS, Jacy Alves de. Percursos de memórias em terras de história: problemáticas atuais. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (Org.). *Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2001. p. 37-58.

VIEIRA, Judite de Jesus Rosa Judas da Cunha. *Em tom menor: o envelhecimento na narrativa breve de autoria feminina*. 2013. 153 f. Dissertação (Mestrado em Línguas, Literaturas e Culturas) — Universidade de Aveiro, Departamento de Línguas e Culturas, Aveiro, 2013.

Data de recebimento: 26 de agosto de 2021.

Data de aprovação: 16 de novembro de 2021.



**A voz feminina: um badalar de sensatez n'A casa da
cabeça de cavalo**

***The Female Voice: A Chime of Wisdom in The House
of the Horse's Head***

Aldinida Medeiros

Universidade Estadual da Paraíba (UEPB), Campina Grande, Paraíba
/ Brasil

aldinidamedeiros@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0001-9349-5492>

Michelle Thalyta Cavalcante Alves Pereira

Universidade Estadual da Paraíba (UEPB), Campina Grande, Paraíba
/ Brasil

michelly-54@hotmail.com

<http://orcid.org/0000-0003-3842-272X>

Jaqueline Veira de Lima

Universidade Estadual da Paraíba (UEPB), Campina Grande, Paraíba
/ Brasil

kelly-jak1@hotmail.com

<http://orcid.org/0000-0001-7148-053X>

Resumo: Trata-se de uma leitura d'*A casa da cabeça de cavalo* (1996), de Teolinda Gersão, romance que apresenta um jogo de histórias contadas por alguns habitantes invisíveis de uma casa que tem como marca uma cabeça de cavalo. A partir destas vozes narrativas sobre os familiares de Duarte Augusto, memórias são repassadas de geração a geração. Nossa leitura destaca a voz de Maria Badala, que se distingue daquele conjunto

pela forma e força de expressar suas opiniões. O objetivo do estudo é mostrar a determinação e a sensatez desta voz feminina que ecoa em meio a uma sociedade completamente patriarcal e conservadora, na qual a mulher sofre a imposição de uma condição de inferioridade pela supremacia machista. O trabalho com este romance foi desenvolvido no Grupo Interdisciplinar de Estudos Literários Lusófonos (GIELLus), em projeto de Iniciação Científica. A metodologia é embasada em estudos narratológicos, por compreender-se que Narratologia e Estudos de Gênero constituem um aparato teórico a dar mais valia à análise do texto literário. Enquanto pesquisa bibliográfica, utilizamos estudos e ensaios de Constância Lima Duarte (2019), Gayatri Chakravorty Spivak (2010), Heloísa Buarque de Hollanda (1994), Lucia Osana Zolin (2009), Maria de Fátima Marinho (1999), dentre outros.

Palavras-chave: romance português; Teolinda Gersão; voz feminina; questões de gênero.

Abstract: We present a reading of *The house of the horse's head* (1996), by Teolinda Gersão, a novel that presents a game of stories told by some invisible inhabitants of a house that has a horse's head as its mark. Based on these narrative voices about Duarte Augusto's family members, memories are passed on from generation to generation. Our reading highlights the voice of Maria Badala, who is distinguished from that group by the form and strength of expressing her opinions. The objective of the study is to show the determination and the wisdom of this female voice that echoes in the midst of a completely patriarchal and conservative society, in which women suffer the imposition of an inferiority condition by male supremacy. The work with this novel was developed in the Interdisciplinary Group of Lusophone Literary Studies (GIELLus), in a Scientific Initiation project. The methodology is based on narratological studies, as it is understood that Narratology and Gender Studies constitute a theoretical apparatus that gives added value to the analysis of the literary text. As a bibliographic research, we use studies and essays from Constância Lima Duarte (2019), Gayatri Chakravorty Spivak (2010), Heloísa Buarque de Hollanda (1994), Lucia Osana Zolin (2009), Maria de Fátima Marinho (1999), among others.

Keywords: portuguese novel; Teolinda Gersão; female voice; gender issues.

1 Introdução

O presente estudo¹ concentra-se na análise da obra *A Casa da Cabeça de Cavalo* (1996), de Teolinda Gersão, cujo principal objetivo é demonstrar, a partir da personagem Maria Badala, a força da voz feminina em meio a um contexto social machista e que mantém a visão opressora do patriarcado, ainda vigente no século XIX, período em que se passa o enredo da narrativa. Busca-se também apontar a importância do estudo envolvendo uma obra de autoria feminina, uma vez que essas produções contribuem de forma significativa para mostrar, por meio das personagens femininas, a condição social da mulher em uma **época** e contexto histórico-social de valores patriarcais dominantes.

O enredo do romance *A Casa da Cabeça de Cavalo*, publicado em 1996, se desenvolve a partir de um grande jogo de histórias e memórias passadas de geração em geração, contadas e recontadas por habitantes invisíveis de uma Casa que, metaforicamente, remete à vida. Um aspecto importante a destacar é o fato de o romance trazer à tona problemáticas em torno da questão social, econômica e religiosa que perpetuam até os dias atuais, sendo perceptíveis por meio dos relatos contados pelos personagens da narrativa.

Maria Badala, personagem foco da análise, mesmo não sendo a protagonista, tem uma importância bem demarcada no desenvolvimento da narrativa. Badala era uma criada, cuja função era apenas servir e seguir as ordens impostas pelo seu patrão, no entanto, ela vai além do que se esperava de uma mulher em sua condição, e mostra, através de sua voz sensata, a capacidade que a mulher tem de subverter o sistema opressor.

No que diz respeito a autora, conforme indicam os dados biográficos encontrados no seu site oficial², Teolinda Maria Sanches de Castilho Gersão é portuguesa, nascida em 1940, formada em Filologia

¹ Este artigo é oriundo de uma pesquisa desenvolvida no Grupo Interdisciplinar de Estudos Literários Lusófonos (GIELLus), da Universidade Estadual da Paraíba, como parte de uma pesquisa de Iniciação Científica entre agosto/2017 e julho/2018, que abordou questões de Gênero no romance histórico, com destaque para representações femininas nas obras escolhidas. O projeto contou com uma bolsa Pibic (CNPq/UEPB) e mais duas voluntárias. A discussão resultante mostra que, em vários aspectos e em várias esferas, a mulher continua buscando o seu espaço e, para isso, vem enfrentando preconceitos e valores machistas.

² Disponível em: <https://teolindagersao.com/>. Acesso em: 15 jan. 2018.

Germânica, pela Universidade de Coimbra, e professora catedrática da Universidade Nova de Lisboa. Para além da escrita ficcional, realiza trabalhos como crítica literária. No decorrer de sua trajetória como autora, ganhou prêmios como o *Grande Prêmio da Associação Portuguesa de Escritores* e o *Prêmio de Teatro Marele do Festival de Bucareste*, com a adaptação do romance *A Casa da Cabeça de Cavalo* para o teatro.

2 A casa da cabeça de cavalo: problematizações possibilitadas pelo romance histórico contemporâneo

Maria de Fátima Marinho, em seu livro *O Romance Histórico em Portugal* (1999), enfatiza a importância que o romance histórico contemporâneo apresenta ao problematizar “o conhecimento estabelecido da História” (MARINHO, 1999, p. 43). O enredo do presente romance realiza uma revisitação ao passado, ainda que difusa, possibilitando o aparecimento de outras histórias. Ao analisá-lo, a ensaísta considera a reconstituição de um fato passado e o classifica como romance histórico pós-moderno “[...] na medida em que a História se equaciona autor-reflexivamente, pondo em causa as suas verdades absolutas, tentando reconstituir um saber que reside na memória e no inconsciente de uma comunidade” (1999, p. 292).

Dessa forma, pode-se assinalar que o romance histórico se destaca na literatura ficcional portuguesa. Esse, desde os romances tradicionais elaborados por Walter Scott até chegar aos contemporâneos, vem passando por modificações. Com relação a essa questão, Cristina Vieira (2002), em uma parte do seu ensaio *O universo feminino n’A Esmeralda Partida de Fernando Campos*, ao discutir os tipos de romances históricos e suas elaborações, aponta que, diferente do romance histórico tradicional, cujo foco era restrito aos vencedores da história, privilegiando datas, fatos e personagens ilustres, o romance histórico contemporâneo ou pós-moderno tende a voltar sua visão aos menos favorecidos, aos excluídos da História, em consonância com os pressupostos defendidos pela Nova História, uma vez que “*Na nouvelle histoire* [...] são analisados os gestos das massas anônimas e não mais as “celebridades” da História oficial” (VIEIRA, 2002, p. 18).

Outro aspecto importante no que tange ao romance histórico pós-moderno refere-se à auto-reflexividade, definida por Maria de Fátima Marinho (1999, p. 38) como “[...] comentários tecidos ao passado pelas

personagens com aparência históricas e as múltiplas focalizações que, inquestionavelmente, relativizam a verdade única e universal”. Neste sentido, é possível inferir que essa autorreflexividade presente nessas narrativas contribuem para mostrar, a nós leitores, que a História dos vencedores não é uma história única, mas sim que existem outras múltiplas possibilidades que poderiam ser levadas em consideração, conforme indica Vieira (2002, p. 45): “O romance histórico pós-moderno problematiza a História como um conjunto de verdades ou versões que se digladiam, sendo a História oficial a versão vencedora sobre múltiplas outras que poderiam ser tomadas em consideração”.

Aponta-se ainda outra característica que vem sendo destacada no romance histórico contemporâneo e que se mostra de grande importância no que diz respeito ao objetivo desta análise: o lugar que a figura da mulher passa a ocupar na narrativa. Enquanto no romance tradicional as mulheres eram silenciadas e relegadas à invisibilidade, o romance histórico contemporâneo, como enfatiza Aldinida Medeiros (2019, p. 41), “projeta a mulher como personagem, seja ela protagonista ou não, a uma condição de sujeito questionador. Alça a figura feminina a um patamar que possibilita reflexões”.

Posto essas características do romance histórico pós-moderno, usa-se o questionamento e confirmação de Marinho acerca da *A casa da cabeça de cavalo*:

Romance histórico pós-moderno? Sim, na medida em que a História se equaciona auto-reflexivamente, pondo em causa as suas verdades absolutas, não no intuito de substituir o saber da ciência histórica, mas tentando reconstruir um saber que reside na memória e no inconsciente de uma comunidade (MARINHO, 1999, p. 292).

Corroborando com Marinho, e levando em consideração os aspectos apontados que constituem algumas das características do romance pós-moderno, torna-se perceptível que a obra em análise, de fato, se inclui nesse gênero, guardadas as suas idiossincrasias. Na narrativa, a autora confere notoriedade a uma classe de excluídos da História, ao dar voz e colocar em destaque uma personagem mulher de uma classe menos prestigiada, uma criada, que reflete e questiona a condição da mulher da sua época.

3 Maria Badala e a sensatez da sua voz a badalar n'A casa da cabeça de cavalo

“Que a mulher conserve o silêncio. [...] Porque primeiro foi formado Adão, depois Eva. E não foi Adão que foi seduzido, mas a mulher que, seduzida caiu em transgressão” (PERROT, 2017, p. 17). São com essas palavras do apóstolo Paulo que a historiadora Michelle Perrot nos situa, em sua obra *Minha História das Mulheres* (2017), a respeito do silêncio e da invisibilidade nos quais as mulheres, durante muito tempo, foram confinadas. Silêncio eterno, esse era o castigo destinado por terem caído em tentação, pregado e reforçado pela ideologia do pensamento judaico-cristão. De fato, esse silêncio ecoou por muito tempo na História, na Literatura, na Política, nas Ciências e em outros diversos campos, uma vez que tudo era, inicialmente, proibido à mulher. Contudo, não conseguiu ser eterno, pois, com muito esforço, pouco a pouco esse contexto vem sendo alterado.

Nessas narrativas, é redimensionado o papel da personagem feminina, alçando-a a um lugar de destaque, contribuindo dessa maneira para subverter o discurso vigente na sociedade e proporcionando o surgimento de mudanças. Consoante essa questão, Natália Polessó e Cecil Zinani enfatizam a necessidade de

Criar alguns nós metafóricos para que causem desconformação e, assim, novos enredos, novas configurações de mundo. Esses nós podem representar as lutas, os conflitos, as necessidades postas que, a princípio, causam desconforto para quem quer manter a ordem, mas que, pouco a pouco, vão se configurando em outras maneiras de pensar e criar as novas configurações de mundo. E dessa forma, evitamos reduzir relações humanas intrincadas a improdutivos discursos que tentam ser afirmativo se/ou reivindicatórios de uma posição de dominação e não de harmonia (POLESSO; ZINANI, 2010, p. 109).

A narrativa d'*A Casa da Cabeça de Cavalo* acontece em torno das histórias contadas pelos habitantes invisíveis, ou seja, por mortos que se reuniam em uma Casa abandonada, para rememorar suas histórias de vidas. É um texto literário permeado por elementos metafóricos, como a própria cabeça de cavalo, que pode ser compreendida, ao longo da leitura, como uma metáfora para designar o tempo, ou seja, para mostrar que o tempo passa rápido, a galope, e que muitas vezes não prestamos atenção à sua velocidade.

Maria Badala, personagem feminina na qual a análise é centrada, era uma das habitantes da Casa. Exercia a função de criada da família de Duarte Augusto. Logo, nota-se que se trata de uma figura feminina duplamente marginalizada, tanto por sua própria condição de mulher, vista como “uma categoria social distinta, com status social inferior” (ZOLIN, 2009, p. 220), como por pertencer a uma camada social mais baixa, ou seja, por ser um sujeito subalterno.

Nesse ponto, é interessante recorrer ao estudo de Gayatri Chakravorty Spivak (2010, p. 12), que considera como subalterno os sujeitos pertencentes “às camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante”. A autora enfatiza que a situação de marginalidade do subalterno é duplamente imposta à mulher, uma vez que essa, “como subalterna, não pode falar e quando tenta fazê-lo não encontra os meios para se fazer ouvir” (SPIVAK, 2010, p.15). Nesse sentido, a personagem em análise, como será constatado no decorrer deste texto, parece ir contra a afirmação de Spivak, encontrando meios de burlar o sistema opressor e se fazer ser ouvida.

Diante disso, é possível dizer que, se o leitor esperava que a personagem, por ser uma mulher duplamente subalterna, iria acatar passivamente os desmandos do seu patrão, enganou-se. Maria Badala, cujo próprio nome carrega um significado simbólico e nos dá indícios de traços da sua personalidade (“Badala” remete a uma pessoa que fala muito, que faz barulho, características que são observadas na personagem), era uma mulher que não silenciava e não se submetia às ordens dos outros; além disso, gostava de rir e seu riso ecoava nos quatro cantos da casa:

Mas ela, Badala, não se deixava endoidecer nem sufocar. Ela ria. E 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, p. 179).

O seu riso, assim como a sua voz, era usado criticamente como uma forma de liberdade de expressão. Nesse sentido, o riso era a sua autonomia diante das situações opressoras naquela casa com anos de tradição assentes pelo passado. Assim, em virtude dessas particularidades, como a de contestar a sabedoria do vigário, consideradas impróprias

para uma mulher da sua época, vivia metida em confusão. A personagem era dona de um grande e diversificado conhecimento empírico, ou seja, advindo do senso comum, que foi sendo acumulado ao longo das suas experiências de vida, portanto, estava sempre preparada para enfrentar as desavenças da vida e fazer com que ouvissem a sua voz.

Havia muito tempo que Badala vivia e prestava seus serviços aos moradores da Casa da Cabeça de Cavalo. Ela era uma espécie de ama, cuidava de todos, principalmente das filhas de Duarte Augusto. Contudo, a sua relação com a maioria dos integrantes da família era tumultuada, pois eles subvalorizavam seus serviços e ela, como é de se imaginar, revidava. Após a morte de sua patroa Umbelina, esposa de Duarte Augusto, a responsabilidade de Badala só aumentou e seus conflitos com os outros moradores da Casa também. Nesse ponto, merece destaque o desentendimento ocorrido entre Badala, Maria do Lado, a filha mais velha do casal, e Tia Carlota, a irmã mais nova de Duarte Augusto, em virtude de que cada uma delas, após a morte de Umbelina, queria assumir os compromissos de dona da Casa, como pode-se observar no seguinte fragmento:

Maria do Lado, como mais velha, e, sobretudo depois da morte da mãe, assumiu-se como dona de Casa. [...] Uma pequena luta se travara entre ela e a tia Carlota, e, sobretudo entre ela e Maria Badala, depois da morte da mãe. Carlota achou que naturalmente deveria substituir a cunhada, mas a sua atitude era mais convenção que convicção (GERSÃO, 1996, p. 78-80).

Diante desse acontecimento, Badala tinha certeza de que ela seria a melhor opção para colocar ordem na Casa, uma vez que já estava ali há muito tempo trabalhando e possuía uma vasta experiência sobre as tarefas. Logo, o conflito com Maria do Lado foi mais tumultuoso, pois Badala alegava que “era muito mais velha, tinha-as criado a todos, sabia governar a Casa e estava pronta a assumir essa tarefa” (GERSÃO, 1996, p. 80). Observa-se que a personagem, em seu lugar de criada, não se sentia acuada perante a filha do patrão e não abria mão de defender o seu ponto de vista, usando de argumentos sensatos. No entanto, Maria do Lado, que tinha apenas dezessete anos, conseguiu fazer valer sua vontade e passou a se responsabilizar pela Casa.

No decorrer da narrativa, ao observar o desempenho de Badala diante dos acontecimentos na Casa, percebe-se o cuidado que tinha com aquele espaço e com os seus moradores. Badala cuidou das filhas

de Duarte Augusto, Maria do Lado e Virita, desde quando elas eram crianças. O patrão queria que as filhas fossem educadas conforme o código patriarcal vigente, ou seja, que se tornassem mulheres submissas, por isso tratava-as como se fossem “bonecas de porcelanas”, que não deviam rir, mas, sim, sempre manter a postura e obedecer as regras: “Eram só asseio, regras feitas, compostura, porque assim as queria seu pai e assim as forçava a lei do mundo. Bonequinhas sentadas, com todos os cabelos no lugar” (GERSÃO, 1996, p. 180-181).

Contudo, Maria Badala queria que as filhas de Duarte Augusto fizessem justamente o contrário, que quebrassem as regras, que despertassem daquele estado de passividade, que se tornassem crianças alegres, que pulassem, brincassem, que vivessem, de fato. Badala considerava que era preciso uma transformação, mas entrava em um impasse, pois a cada dia as meninas se tornavam mais passivas: “E assim morriam. E assim endoideciam” (GERSÃO, 1996, p. 182). Nesse ponto, nota-se a referência ao sistema patriarcal, que silencia as mulheres e as coloca em um destino de submissão ao homem.

Maria Badala, após a decisão de Maria do Lado de tomar conta da Casa, passa a cuidar ainda mais de Virita, a filha mais nova de Duarte Augusto, com a qual mantinha uma relação afetiva e transmitia toda a sua alegria, desempenhando, assim, um papel maternal, cuidando dela como se cuidasse de sua própria filha:

Virita era um doce um encanto, uma rosa, dizia, o melhor coração da redondeza, a mais encantadora, a mais fina, a mais bonita – oh, sobretudo de longe a mais bonita. Dentro de si adoptou-a, e só a ela, como sua filha, embora jurasse a pés juntos que amava igualmente a todas, e sonhou que um dia, quando ela crescesse, o mundo inteiro se abriria a seus pés (GERSÃO, 1996, p. 81).

No decorrer da narrativa, Virita se torna uma mulher muito formosa e apaixonada por Filipe, um francês que tinha acabado de chegar à Vila. No entanto, Filipe estava de casamento arranjado com sua irmã, Maria do Lado. Perante isso, também observa-se a subversão de Badala, que passa a facilitar o encontro às escondidas de Virita e Filipe. Logo depois, notando que estava sendo inútil facilitar aqueles encontros, passa a aconselhar Virita a casar-se, alegando que seria uma maneira delas darem a volta ao pai e diminuir o seu poder: “Teu pai nasceu de um cagalhão de um porco [...]. Mas a gente dá-lhe também a volta” (GERSÃO, 1996, p. 182-186).

Como exemplo, Badala cita o caso de Dona Isabela Bela, que dava a volta nos homens que zelavam pela virgindade da mulher com quem iriam casar. Após Duarte Augusto ouvir este conselho dado por Badala, acompanhado de risos altos de sua filha, ele efetua a demissão da empregada. Observamos, pois, que as atitudes de Badala incomodavam o patrão, sobretudo o seu riso, que, conforme compreendemos, funcionava como uma espécie de gatilho para ferir seu orgulho, sua condição patriarcal de dono do poder:

Mais do que qualquer outra coisa, achava insuportáveis o humor e o riso, disse Benta. Uma gargalhada, pelo motivo mais inocente, era sentida como uma afronta pessoal, como se tivesse sido soltada à sua custa. E o humor punha-o fora de si, como uma desobediência ou uma subversão à ordem natural do universo (GERSÃO, 1996, p. 86).

A conduta de Duarte Augusto é uma afiada representação social de valores que constituíram diversas sociedades mundo afora, estruturadas com base em concepções culturais que separam as categorias masculino e feminino. Isso porque

As concepções culturais de masculino e feminino como duas categorias complementares, mas que se excluem mutuamente, nas quais os seres humanos são classificados formando, dentro de cada cultura, um sistema de gênero, um sistema simbólico ou um sistema de significações que relaciona o sexo a conteúdos culturais de acordo com valores e hierarquias sociais (HOLLANDA, 1994, p. 211).

No sistema de gênero firmado em valores e hierarquias sociais, era estabelecido que a mulher não poderia questionar o homem, sendo reservado somente a eles o humor e a virilidade; às mulheres, as únicas opções eram o silêncio e a passividade. Nota-se claramente essa questão na obra *A Casa da Cabeça de Cavalo*, na qual, no núcleo familiar, a autonomia e o poder eram direcionados à figura masculina, que ditava as regras a serem seguidas; contudo, a personagem Marida Badala possuía a determinação necessária para quebrar os estereótipos impostos ao seu gênero.

É possível relacionar esse fato com o posicionamento que a mulher vem apresentando por meio do empoderamento feminino e as suas lutas

em prol da equidade de gênero, o que, na opinião de Constância Lima Duarte (2019, p. 27), teve como principal objetivo o de “romper com as barreiras da intolerância, abrindo novos espaços”. É isto que se encontra na personagem do romance: uma mulher que mostra suas potencialidades e rompe com os padrões enraizados em uma sociedade patriarcal.

Outro momento da narrativa em que a personagem Maria Badala mostra sua autonomia e o poder da sua voz é em uma conversa com Bispo. Na ocasião, o Bispo estava em visita à casa da cabeça de cavalo e, após o jantar, falou sobre mulheres, enfatizando que “eram o que havia de mais belo no mundo, disse ele levantando a mão e semicerrando os olhos. Quando passavam, deixavam no ar seus perfumes. Todos o ouviam, em respeitoso silêncio [...]” (GERSÃO, 1996, p. 210). E mais: “As mulheres – disse ele – eram isso, não se podia tocar nas mulheres.” (GERSÃO, 1996, p. 210-211).

Por fazer parte de um grupo religioso altamente reverenciado pelo corpo social no qual está inserido, o Bispo sempre teve sua voz bem aceita e acatada, ou seja, um ícone religioso como ele nunca tinha os seus discursos questionados. No entanto, Badala, mulher sábia que não se deixava persuadir com argumentos com os quais não concordava e não calava sua voz só para agradar ao outro, questionou a figura religiosa, discordando do seu posicionamento referente às mulheres:

E para o que é que o bispo ou outro homem qualquer sabia de mulheres, se nunca tinham sido senão homens? Qualquer uma sabia mais do que eles, mesmo que não soubesse ler que nem ela, Badala. E então logo o bispo, que se calhar nunca tinha ido com nenhuma mulher para a cama, e por isso nem sabia o que era ser homem, quando mais ser mulher (GERSÃO, 1996, p. 212).

Seu posicionamento gerou uma grande polêmica, mas Badala já estava acostumada, pois nunca permitiu ser influenciada pelos discursos religiosos machistas, cujo principal objetivo era recalcar a mulher. E continuou a aconselhar Tina a ter coragem de expressar suas próprias opiniões, e não acreditar nas conversas transmitidas pelos membros da Igreja:

Agora dorme e não acredites nos da igreja, Tina, eles não sabem ler nos livros santos nem no coração da gente, mas tu lê sempre no teu coração e lembra-te de que Deus está contigo, pois Deus fez o amor e a mulher, Deus também tem mulher e foi com ela que

gerou o mundo, porque nada se pode gerar sem a mulher. Deus está cheio de amor pelo mundo, e é do amor de Deus que vem a vida, como é do pau de Deus que vem a chuva (GERSÃO, 1996, p. 212).

Diante das ideias de Maria Badala, no decorrer da narrativa, fica evidente o senso crítico que possuía o poder da sua voz, a voz sensata da mulher do povo que, mesmo sem conhecimentos científicos, possuía um saber necessário às outras mulheres, o saber de que se deve lutar contra um sistema patriarcal dominante, cujo objetivo era oprimi-las e mantê-las silenciadas. Badala mostra que é preciso rebelar-se, fazer ser ouvida e, ainda mais, é necessário estimular outras mulheres para que também expressem a sua voz.

4 Considerações finais

A personagem do romance em estudo, uma mulher que ocupa um lugar inferior na casa como doméstica, ganha destaque pelo fato de poder nos mostrar a força que tem a voz da mulher, quase sempre silenciada.

Embora a crítica feminista não tenha tomado a vertente da análise das representações femininas na literatura como principal, consideramos esse exercício tanto necessário quanto esclarecedor. Muitas escritoras têm dado voz a figuras femininas em seus romances, o que se aplica também ao romance histórico contemporâneo ou dito pós-moderno. Elas desempenham, desse modo, um papel relevante frente à luta pela valorização intelectual da mulher, enquanto escritoras e, também, criando uma galeria de personagens femininas que redimensionam o papel da mulher na sociedade. Ao lermos obras desse tipo, torna-se possível compreender que foram escritas como forma de resistir a um padrão previamente estabelecido.

Verificamos, então, na construção desta personagem do romance de Teolinda Gersão, a resistência em seguir os padrões da sua época, como também a firmeza em manter sua liberdade de expressar as próprias opiniões, desejos e críticas diante de qualquer assunto e de qualquer figura masculina.

Referências

- DUARTE, C. L. Feminismo: uma história a ser contada. In: HOLLANDA, H. B. (Org.). *Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019.
- GERSÃO, T. *A casa da cabeça de cavalo*. Lisboa: Dom Quixote, 1996.
- HOLLANDA, H. B. *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura-gênero plural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- MARINHO, M. de F. *O Romance Histórico em Portugal*. Porto: Campo das Letras, 1999.
- MEDEIROS, A. *Mulheres no romance histórico contemporâneo português*. Curitiba: Appris, 2019.
- PERROT, M. *Minha história das mulheres*. Tradução de Ângela M. S. Corrêa. 2. ed. São Paulo: Editora Contexto, 2017.
- POLESSO, N. B; ZINANI, C. J. A. Da margem: a mulher escritora e a história da literatura. *Métis: história & cultura*, v. 9, n. 18, p. 99-112, 2010. Disponível em: <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/metis/article/view/998>>. Acesso em: 16 nov. 2020.
- SPIVAK, G. C. *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.
- VIEIRA, M. C. *O universo feminino n'A esmeralda partida de Fernando Campos*. Algés: Difel, 2002.
- ZOLIN, L. O. Crítica Feminista. In: BONICCI, T.; ZOLIN, L. O. (Org.). *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009, p. 217-242.

Data de recebimento: 11 de outubro de 2021.

Data de aprovação: 10 de novembro de 2021.

A Árvore das Palavras



Teolinda Gersão – 40 anos de vida literária
Exposição de pintura

Comissária: Isabel Ponce de Leão

Coordenadora: Fátima Luz

eISSN: 2358-9787

DOI: 10.17851/2358-9787.41.66.149-182

Em parceria com o CLEPUL (Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, Universidade de Lisboa), a Cooperativa *Árvore*, no âmbito das comemorações internacionais dos 40 anos de vida literária de Teolinda Gersão (1981–2021), promoveu uma exposição de diferentes expressões artísticas em torno da obra da escritora.

A exposição intitulou-se *A Árvore das Palavras* (título de um romance da autora – 1997; 2018) e os artistas que nela colaboraram enrouparam com outras linguagens a obra literária teolindiana. Os trabalhos expostos estavam ladeados de um aparato paratextual enformado por olhares críticos.

A actividade permitiu não só um estreito amplexo entre as diferentes linguagens de arte como também uma forte chamada de atenção para uma das grandes escritoras da actualidade.

Dela damos conta, não só através de pequenas reproduções das obras expostas, acompanhadas da ficha técnica, e das respectivas obras teolindianas que estiveram na sua génese, como também reproduzindo os textos críticos, numa tentativa de prolongar o tempo da memória.

Isabel Ponce de Leão



Legendando imagens

“Não chovia há muito tempo e tudo tinha começado a morrer
Até as árvores e os pássaros
As pessoas tropeçavam em pássaros mortos
Tudo tinha secado
A terra abria fendas
Gretadas pela falta de água
A terra tinha feridas na pele
Animais morriam
Pessoas morriam
Crianças morriam
O ribeiro secou
O céu secou
As folhas torciam-se nas árvores
E depois também as árvores secavam [...]

Teolinda Gersão, “A mulher que prendeu a chuva” (2007).

1.

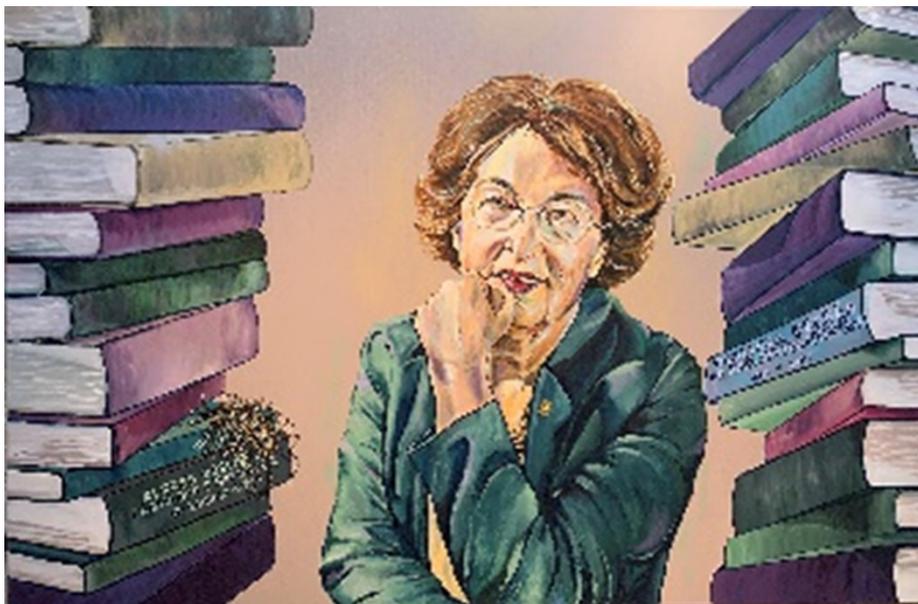


Figura 1 – Afonso Pinhão Ferreira, “Teolinda”, acrílico s/ tela, 150cm x 100cm.

Jamais passé

Ao retrato, como registo da presença, aparência, e personalidade do indivíduo, é conferido um caráter mágico. No caso do artista Afonso Pinhão Ferreira, a representação pictórica da autora Teolinda Gersão pinta as características físicas, mas também psicológicas, através dos elementos que circundam a figura humana. Motivo pelo qual o processo de observação desta obra, para o qual somos convidados, rejeita a percepção mais recente de que os retratos pintados em tela são *passé*, face às expressões artísticas que constituem a arte contemporânea.

Na arte contemporânea, o retrato é muito mais do que uma mera representação: já mudou na forma e recebe influências de diferentes movimentos artísticos como a arte abstrata, o minimalismo, ou a arte digital. Deste modo, o retrato pinta, também, o seu tempo e o contexto, a par da representação individual, seja através da pintura, da escultura ou da fotografia, ou ainda, outros media.

Pinhão Ferreira retrata Teolinda Gersão não só como sujeito, mas também, e através dos elementos que inclui na tela, como um ‘meio’ para outros contextos: o da sua produção literária de quatro décadas, representada por vinte e cinco livros, já que o vigésimo sexto se constitui futuro, i.e., o livro que temos agora em mãos. Destaca o artista uma obra, numa leitura orientada pelo relógio do tempo, “Alfred Doblin — Indivíduo e Natureza. O Ensaio, 1979”, título da tese da escritora, convocando para este texto-tela o contexto acadêmico, juntando-se este ao mais evidente contexto literário. Teolinda Gersão sobressai tranquila, serena e segura de tais mundos, na pincelada do artista. No diálogo com o observador leitor da tela, o retrato convida a leituras Outras, desta feita, do universo literário.

Convocam-se ainda neste retrato miriópodes, do grego *myriópous* ou “que tem dez mil pés”. E serão certamente milhares as páginas a percorrer no universo literário de Teolinda Gersão, outros tantos serão os universos ficcionais, os seus sonhos e as suas personagens, as vivências e os contextos que aqui celebramos.

A contemporaneidade da obra de Teolinda Gersão alia-se à contemporaneidade do formato do retrato de Afonso Pinhão Ferreira, num processo partilhado de construção da identidade da Mulher como Autora, e da Autora como Escritora de Mundos Outros, que permanecem tão atuais. A representação discursiva da Escritora aqui retratada torna-se lugar e convite para a leitura da sua obra literária, tela feita *narrativa CONtextos*. Não há melancolia, há sedução, harmonia e serenidade neste convite à descoberta de outros Mundos e suas Narrativas.

Isabel Patim

Para Afonso Pinhão Ferreira

2.



Figura 2 – Florentina Resende, “Silêncio”, óleo s/ tela, 100cm x 100cm.

Explorando os limites expressivos da sua linguagem plástica, Florentina Resende sintetizou numa composição pictórica os sentidos interpretativos nucleares da obra literária “Silêncio” (1995) de Teolinda Gersão, assim como as emoções que experienciou enquanto mulher leitora. A artista identificou-se com a fluidez narrativa do romance de Teolinda Gersão, transcrevendo a cadência narrativa com pinceladas rápidas e manchas de contornos parcialmente definidos. As manchas aveludadas, sensuais, evocando a sexualidade patente na relação amorosa dos protagonistas do romance, sugerem antropomorfismos identificáveis com esses personagens ficcionais, recorrendo a artista à simbologia da cor para transmitir os conteúdos de referência da obra.

Assim, as cores carmim tostado e violeta representam, segundo a artista, a insatisfação permanente da mulher (Lídia) na sociedade e vivida na relação amorosa com o homem (Afonso), criando um círculo subtil representando o Ser contido ou a Casa enquanto lugar tradicional

da expressão do feminino. Um espaço arredondado, como um aquário, circundado por fragmentos que se expandem para fora do círculo, com vermelhos, amarelos e verdes, numa profusão e explosão do Ser, que se entrelaçam e fundem, simbolizando os diferentes discursos de gênero e o conflito entre a aceitação ou rejeição do papel tradicional da mulher.

No romance de Teolinda Gersão, a casa é sobretudo um lugar de reclusão/opressão ou proteção, muitas vezes o lugar comum do silêncio, do desejo de comunicação, e Florentina Resende usou o azul para exprimir a fuga e a superação na luta pela igualdade de oportunidades, direitos e deveres, por uma sociedade mais igualitária, justa, feliz.

Sérgio Reis
Para Florentina Resende

3.



Figura 3 – Irene Gonçalves, “Homem natural”, fotografia analógica P&B, 68cm x 100cm.

Atrás da porta e outras histórias é um livro de contos de Teolinda Gersão de onde selecionei dois — *Nascer* e *A criação de uma criatura* — como ponto de encontro para a obra que apresento.

No conto *Nascer* Teolinda Gersão fala-nos de um lugar inicial livre e elevado, onde nos confundimos com ele e de um mundo inferior onde passamos a viver após nascer. Diz, na página 40, referindo-se a esse lugar inicial “Aqui tudo está imóvel e adormecido: no lugar do tempo há apenas um instante, sempre igual e sem fim”. Acrescenta na página 41 “A vida lá em baixo é tão curta que cada momento só pode ser precioso: nenhum momento dura, cada um é único...”.

Neste mundo inferior onde vivemos poderemos espreitar esse lugar inicial de que a escritora nos fala? Será a arte capaz de refletir sobre isso?

Pressinto uma certa analogia entre a minha fotografia e este conto. Na imagem que aqui mostro procurei um corpo que se confunde com as plantas, com as pedras e com os musgos, deixando-se pertencer a um todo natural. Também é muito breve o “instante decisivo” em que primo o obturador e fixo uma imagem que é sempre única.

A minha fotografia não poderá mostrar esse mundo anterior e “invisível para os olhos”. Mas será capaz de questionar e olhar para um momento inicial da vida neste mundo inferior?

O que procuro na minha obra fotográfica, sobretudo nos últimos anos, é o ponto onde o homem se encontra com a natureza e, de algum modo, tento sublimar essa relação.

É o meu olhar (feminino) que revela um homem nu (masculino) em simbiose com a nudez da natureza (feminina). O que poderá nascer daí é a pergunta a que tento responder sempre que, eu e o modelo, vamos para o campo ao cair do dia, momento em que a inclinação da luz natural me poderá ajudar a criar as imagens que registo em preto e branco. Durante essa oficina, a minha sensação é a que Teolinda Gersão descreve na página 90 do conto *A criação de uma criatura*: “... é um objecto fugidio que parece pertencer-me, que me chama e exige que o reconheça, mas a cada momento se evade”.

Não saberei falar da minha obra mas sei do meu fascínio pelo ser humano e pelo seu corpo, do meu deslumbramento pela natureza e da minha perplexidade perante a vida que está sempre a acontecer.

Irene Gonçalves

Para Irene Gonçalves

4.



Figura 4 – Rosa Bela Cruz, “Mulher com paisagem e mar ao fundo”, técnica mista s/ tela, 150cm x 100 cm.

Uma mãe perde o seu filho na guerra. Essa mãe é Hortense e na voz que arranca das entranhas cabe quase tudo: dor, angústia, revolta, raiva, impotência, desespero, perda, pavor, solidão, ansiedade. E o vazio, o imenso vazio.

É este o ponto de partida para ‘Paisagem com mulher e mar ao fundo’, romance de Teolinda Gersão cuja primeira edição remonta a 1982.

O conflito psicológico marca o ritmo da narrativa, manta de retalhos (des)construída ao sabor da memória, território inesgotável de contornos imprecisos e de tempos sobrepostos, onde a história e a História se cruzam a par e passo, tecendo um quadro complexo, aberto a outros discursos e interrogações.

Dotada de uma enorme força interior, Hortense questiona permanentemente o sentido da vida. Não desiste, resiste. Na sua voz ecoam as vozes de todas as mulheres inconformadas que nela se reconhecem. A voz de um país em busca de si mesmo.

Ao perder Horácio (o marido), Hortense perdeu o seu chão. Veio depois o mar, esse mar falso, outrora promessa de aventura e de fortuna, agora sinónimo de despedida e de morte. Levou-lhe o filho.

Nos bastidores da tragédia está OS, acrónimo de Oliveira Salazar, sombra que paira sobre a existência, epítome de um regime opressor, espécie de pesadelo longo e escuro, devorador de homens e de vontades. Acabará por cair.

A outra mulher do romance é Clara. O nome não terá sido escolhido ao acaso. Exausta, carrega no ventre a criança de Pedro, o filho de Hortense estilhaçado por uma granada. Separadas pela dor, a tensão entre ambas é crescente e palpável.

Mas o fruto desse amor brutalmente interrompido irrompe como um raio de sol por entre as trevas, promovendo o reencontro destas duas mulheres. Uma nesga de esperança capaz, quem sabe, de fazer renascer a capacidade de amar. De acreditar.

O universo feminino não é um território estranho à obra de Rosa Bela Cruz (pintora tal como Hortense), que a ele tem voltado de forma recorrente ao longo dos últimos anos.

No pleno uso da sua liberdade criativa, a artista recria na tela este reencontro, fundindo a imagem das duas mulheres, recuperando referências caras à história de arte: a lua, símbolo da fertilidade feminina, assume o lugar do halo, de tradição bizantina, que atravessou a arte ocidental. Contra ela, recorta-se a figura de Clara, a fazer lembrar a Senhora do Ó, designação popular para a imagem da Virgem expectante condenada pela Contra-Reforma. A vida (e, por extensão, o país) abre-se ao futuro. Desponta finalmente a cor.

Natural de Ovar e com um longo percurso dividido entre o ensino das Artes Visuais e a pintura, Rosa Bela Cruz integra a galeria de artistas convidados pela Cooperativa Árvore a participar nesta exposição nascida do casamento entre a literatura e as artes plásticas, para assinalar os 40 anos da obra literária de Teolinda Gersão.

Cristina Cordeiro
Para Rosa Bela Cruz

5.



Figura 5 – Isabel Saraiva, “Os guarda-chuvas cintilantes”,
óleo s/ tela e espelho acrílico, 50cm x 70 cm.

Em passo de dança, cintilam as cores!

“Traço de arco de uma ponte
comércio de olhares
— rostos serenos”

Isabel Saraiva

Teolinda Gersão e Isabel Saraiva.

Duas mulheres de imagens. Duas mulheres de palavras. Duas mulheres de pontes: pela imagem, pela palavra. Denominador comum: a sensibilidade e a força. Da imagem Da palavra.

“Os guarda-chuvas cintilantes” de Teolinda, são leves e transparentes na Isabel. O diário/não diário da escritora, as suas observações e reflexões das horas que os dias levam tempo fora, são os azuis, os verdes, as águas e os céus de Isabel.

Em Teolinda: “A História começa onde começa a escrita. Escrevo no cimo da folha de papel. /Antes, é apenas um tempo informe e sem medida”. Em Isabel, a pintura nasce “sob a pele”. A cor vem da infância. A água, que purifica e que dá a vida, é o elemento presente: visível e invisível, dizível e indizível.

O traço das letras de Teolinda une-se ao traço das pinturas de Isabel em diálogo de espantar e em comunhão de sentidos, de que resulta uma nova narrativa impressionista; como se a linguagem, o silêncio, as dúvidas e o “eu” de uma aportassem por magia, na outra!

A escritora levanta, de forma ímpar, nesta obra, questões sobre a verdade, a verosimilhança, a ficção, a autobiografia, a diarística, o diário...

A pintora dá-lhes uma identidade misteriosa através da cor, da forma e da luz. Uma cor suave de muitos tons, porque múltiplas são as emoções que cintilam com os guarda-chuvas. É na beleza da ponte que a todos une, há fadas, sábios, e gente comum que dançam para chegar à margem da harmonia entre a palavra e a imagem.

Nesta tela, nesta página de leitura “cintilante” está “proibida a entrada a quem não andar espantado de existir”!

Nassalete Miranda
Para Isabel Saraiva

6.



Figura 6 – José Emídio, “O Cavalo de Sol – Figura com Arminho”,
 óleo s/ tela, 114cm x 146cm.

Como um corcel...

se agarra a vida: a “passo”, a “trote”, a “galope” ou a “salto”. Por agora em crescendo sem que diatribes desviantes sejam pospostas. Vejo a mansão ribatejana albergadora de desejos e sentimentos por vezes antinômicos, viciado *axis mundi* de Vitória e Jerónimo. Ela, a actriz em movimento; ele, o espectador estático. Ela cavalga; ele observa.

Há uma simbólica cromática que vincula à terra, num penitente desafio aos elementos sem que se deixe de imbricar a sua relação com o homem. Emoções e sentimentos surgem da subversão de planos perseguidores da ilusão do real. Recuo a Friedrich e a Corot; passo em Monet, Whistler, Peplow e Derain, mas é em José Emídio que me detenho.

Com um elevado sentido de narratividade transporta para a tela *O Cavalo de Sol* de Teolinda peregrinando por lendas e mitos em espaços fluidos de ingenuidade e apostolado. Evocação de uma meta-história reivindicadora de (re)conciliações: o real persegue o imaginário;

o prosaico acossa o grandioso. Segue-se a vertigem de encontros improváveis. Também Vitória se cruzou com Amaro e Jerónimo com Melícia! A soturnidade e a alegria em amplexo a prazo.

Há todo um devaneio mitificado no contraste cromático com destaque para o azul de onde brota a metáfora da liberdade.

Indomável Vitória... indomável corcel porque “Era ela que se julgava o sol, [...]. A esse papel, e não a ele, ela amava. Porque lhe dava a ilusão de poder tudo.”

Dois linguagens desbloqueiam o missionado da libertação. A “passo”, a “trote”, a “galope” ou a “salto”, *O Cavalo Azul* tornado corcel.

Isabel Ponce de Leão
Para José Emídio

7.



Figura 7 – Júlia Pintão, “Havia aquela presença, à sua volta, e o trote agora cadenciado do cavalo, que imitava o ruído de um coração batendo.”, acrílico s/ tela, 100cm x 120cm.

Que cores? Que formas transporta o nosso pensamento até poder transformá-las em matéria? Olhamos na tentativa de desvendar a cor de cada forma. É então que nos apercebemos de figuras que até sabemos nomear. Figuras que parecem querer escapar ao nosso escrutínio, envolvidas numa espécie da vibração cromática demasiado agarrada à terra. Vestida de branco, a figura central recusa ao espectador o olhar dos seus olhos negros. Alheados e, todavia, cúmplices da paisagem que os rodeia, esses olhos são os verdadeiros guardiões dos pensamentos envoltos na cabeleira fulva.

Manuela Bronze
Para Julia Pintão

8.

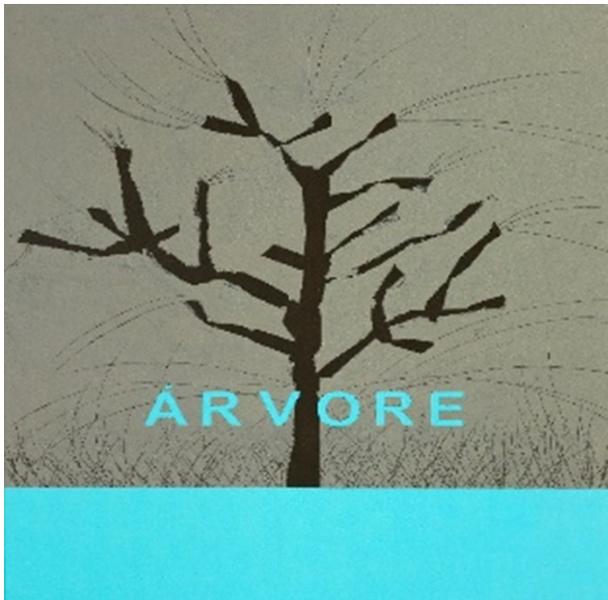


Figura 8 – José Rosinhas, “Árvore 2020”, acrílico s/ tela, 100cm x 80cm.

A Árvore das Palavras

Olho a tua *Árvore* soletro-a e sinto o continente africano. Decomponho-a e os ramos erguem questões de identidade, consciência étnica, classe e género. Bebeste em William Hogarth a ideia de utilização da arte para comentário e crítica de questões sociais, económicas, políticas e mesmo ecológicas. Reivindicas, na actualidade nomes como Anselm Kiefer e Michael Sandle. Teolinda Gersão deu-te o mote numa outra linguagem. E tu, porventura galvanizado pelo *Orientalismo* de Edward Said, persegues as tendências do Pós-Colonialismo.

Esta é a tua resposta a *A Árvore de Palavras* e às denúncias nela contidas. Uma resposta com esperança. Olho de cima para baixo e vejo desolação, sede, isolamento. Vou descendo, cautamente, e surgem pontes, muitas pontes. O cinza e o negro cedem a um azul celeste imbricado com a mística do verde. Líquido amniótico de que essa *Árvore* emerge. O percurso do olhar é agora inverso; o poder cromático vivifica os ramos alongados para o parco infinito ao alcance da humanidade, porque “*Não somos nada, poeira no vento, silhuetas minúsculas, na imensidão da paisagem*”.

Foste com Teolinda a Moçambique, a África por metonímia, e colheste as preocupações locais. Imigração e guerra; identidade e étnia, fome e opressão... Não passaste as mãos no milenar lavatório de Pilatos, antes te comprometeste e enformaste o compromisso numa Árvore de promessas.

Gosto da opção pelo fragmentário e pelo simbólico pois tão bem casa com o estilo da também autora de *O Silêncio* (1981) que ouço no teu apelo a esse promissor e paradoxal continente. Conseguiste numa, apenas aparente, estética do inacabado moldar ilogismos na tela. Usando a técnica mista, viabilizaste pontes. A miscigenação é, por ti e em ti, mais do que realidade.

Ontem, lendo *Le Petit Prince* de Antoine de Saint-Exupéry ouvia o Babobá e “falava com o vento e as folhas. A árvore abanava os ramos e eu pensava: a árvore das palavras.” Assim a pintaste e esse verde-água de esperança é elo unificador da *Casa Branca* com a *Casa Preta*. À sua sombra, Amélia e Rodrigo não repudiam Gita e Laureano: “Eu sou, dizia a árvore agitando os ramos, a semente abrindo no escuro, a água apodrecendo nas línguas, a floresta dormindo. Eu sou”.

Tu és o pintor. Teolinda é escritora. Epifanias da convergência das artes que, de forma triádica, demandam a vida.

Isabel Ponce de Leão
Para José Rosinhas

* Título do livro de Teolinda Gersão (1997) motivador da tela de José Rosinhas. As aspas assinalam expressões que dele são retiradas.

9.



Figura 9 – Antónia Gomes, “Julia”, aquarela s/ papel,
50cm x 40cm.

JÚLIA Na Tela de Antónia Gomes vemos a sua Júlia elevar-se pelo meio de Anjos, movendo-se no bosque do imaginário, flutuando entre pássaros surpreendidos e borboletas desorientadas, transportando o papel vegetal do teclado de musica da Júlia de Teolinda Gersão que

rezava por Mozart, num rasgo de liberdade comum às duas, “atrás do som interior como atrás de uma luz, com a sensação desesperada de não a poder alcançar nunca” como refere a Escritora sobre a sua Júlia. Há em Júlia de Antónia Gomes um mundo complexo narrado, na Tela, com os seus tons naturais, numa harmonia delicada de verde, castanho e azul, por onde vagueiam riscos finos de partitura, numa idêntica harmonia de sons que se sobrepõem “no instante para formar uma unidade” (Teolinda Gersão). As tonalidades de azul manchado, por onde a Júlia da Pintora esvoaça, sugerem a viagem de Júlia de Teolinda, a de Mozart, entre o caos e o cosmos do Universo ordenado pelo numero, numa “relação entre a estrutura do cosmos e a da musica” no dizer da Escritora. Na Tela, há um movimento ascendente que realça da composição, onde parece que todos os seus elementos se desenvolvem para o infinito e que vai ao encontro da harmonia superlativa transmitida pela musica nos instantes supremos. A Pintora, na sua Júlia, é livre nos elementos, é livre no traço e é livre na cor, numa justa homenagem á aluna e ao seu professor Claudemiro Palrinha, personagens de liberdade absoluta, mas, também, a Rogério Souto que não teve tempo de encontrar o livro prometido á Júlia do Teclado de Piano, que rezava por Mozart. Antónia Gomes usou a palavra de Teolinda Gersão e, com subtilidade, transformou-a numa mescla de manchas de cor e de traços delicados, ambos carregados de magnetismo impulsionado pela diferença entre a pintura e o desenho.

Jaime H Vieira dos Santos
Para Antónia Gomes

10.



Figura 10 – Luísa Gonçalves, “Anjos – 2020”, tec. mista s/ contraplacado, 80cm x 50cm.

A arte e os anjos. Luísa Gonçalves depois de Teolinda Gersão

Recebi um desenho de Luísa Gonçalves. Chegou por correio electrónico. Vinha num anexo que utiliza um compressor de imagem, vulgarmente referido como *jpg*. É um belo desenho a pastel, escuro, de minúcia e cuidado técnico, formado por dois elementos soltos, lançados na vertical sobre o suporte em tela. São duas figuras que vagueiam, esvoaçam, pairam num espaço vazio. Não sei o que são estes dois elementos. A artista diz ter-se inspirado em algo muito concreto: folhas de palmeira, mas sugerem outra coisa: asas. Coisa concreta no mundo natural, se pensarmos nos pássaros, abstracta se pensarmos nas criaturas aladas que pertencem ao fantástico.

O desenho foi realizado em confronto com uma novela de Teolinda Gersão intitulada *Anjos*. Foi feito depois da sua leitura, leitura que eu fiz

também. Na novela há duas partes. Uma em que tudo parece concreto e material, subordinado aos elementos. Desde o início que a presença do fogo e das chamas é avassaladora, mas a água domina, igualmente, numa aldeia inundada, num poço, num rio para o afogamento, no som que faz ao correr, no choro convulsivo. Também a terra se impõe, as árvores e a sua sombra, a madeira em combustão, o lugar dos que fogem e se escondem. Na outra parte da novela, é o imaterial que irrompe no céu, no sol e nos vitrais de uma igreja. Tudo se torna elevação, tudo é volátil e aponta para o alto. E há espíritos, serafins, querubins e anjos que se insinuam entre as personagens de carne e osso. E estas renascem.

Percebo agora o diálogo entre o desenho e a narrativa e o modo como a indeterminação e a ambiguidade guiam a criação e conduzem a apreensão do objecto artístico. Durante o tempo de observação do desenho, ocorrem muitas coisas: olhamos, descodificamos, identificamos o que está representado, ignoramos, invocamos outras realidades e voltamos ao início.

Intermediários, diz-se dos anjos que ligam o universo terreno ao universo divino. Mediadoras, diremos das obras de arte porque a arte não é a matéria, mas o que esta desencadeia. A arte está nesse intervalo entre o que nasce pela mão de escritores e de pintores e o que renasce nos nossos olhos, no nosso entendimento, no nosso sentimento. A arte está para lá das fronteiras dos objectos e dos dispositivos em que se concretiza, está na conjectura, na imaginação e no sonho. A arte é o que se gera a partir destas vinte e sete páginas de texto impresso de Teolinda Gersão e desta tela de Luísa Gonçalves. Anjos, portanto.

Laura Castro
Para Luísa Gonçalves

11.

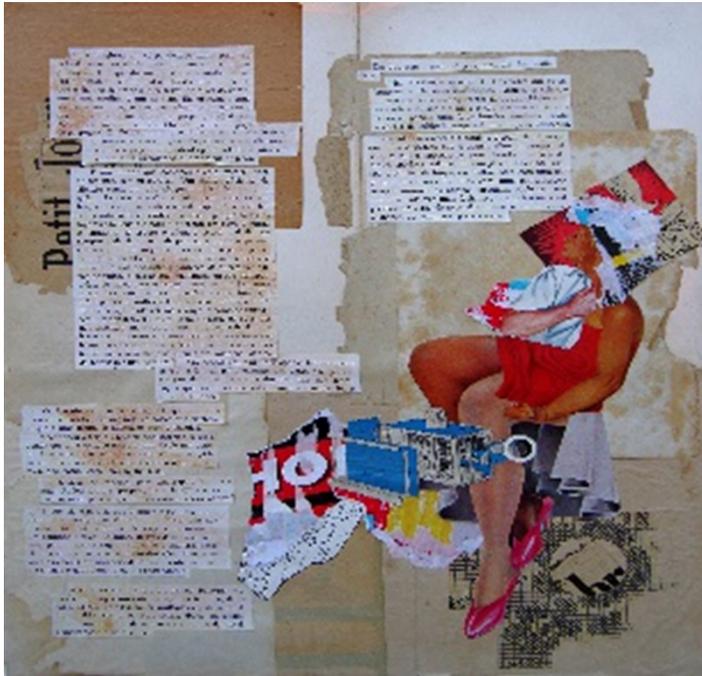


Figura 11 – Isabel Patim & Raf Cruz, “Diálogos em Silêncio”, técnica mista (textualidades & colagem), 50cm x 60cm.

Gestão de *O Silêncio*

Subjaz um pensamento transdisciplinar na colagem *O Silêncio* obra homônima da narrativa de Teolinda Gersão; derrubados os muros, o diálogo interartes flui na construção de sentidos, sobretudo pelo não dito, que se afirma numa justa poética de entrelinhas de forma assaz volátil. Esta volatilidade dialógica persegue, sem disfarces nem ingenuidades, as instáveis relações humanas aqui configuradas nas ligações Lídia / Afonso e Lavínia / Alfredo. De repente, evoco *Amor Líquido* (Zygmunt Bauman) e vejo nos textos linguístico e plástico a efemeridade dos afectos, as histórias de amores e desamores, a flutuação sentimental, a

rejeição do papel tradicionalmente feminino, o desejo de evasão oriundo do “mal-estar contemporâneo”, para o que contribui a falta de domínio de códigos de subjectividade e poder. “Adeus” e “gato” são signos que Lavínia recorda do russo, e com eles o símile de uma falsa identidade em trânsito: chega, está, salta e parte; o gato espreita de cima do muro. Isabel Patim e Raf Cruz ascenderam ao muro e aí permaneceram recreando a história da história pelo transporte de elementos do discurso literário para o plástico. Uma iconografia abrangente, e aparentemente impessoal rejeita a auto-expressão, surgindo a paródia com símbolos do consumismo, da celebridade e da cultura de massas. Postulando-se no domínio da *Pop Art*, escoltam-se na Teoria Institucional da Arte de George Dickie, alteram materiais e buscam a ubiquidade explorando a percepção consciente do papel que é criar imagens na sociedade, um pouco na senda de Warhol ou Hamilton e mesmo de Tracey Emin. Evoco ainda a teoria do simulacro de Baudrillard e sinto-me afastada do texto original. Aproximo-me e vejo com o pensamento. Chama-me a atenção o texto linguístico na sequência de cima para baixo, da esquerda para a direita. Releio-o. Volto às colagens e surge uma parafernália simbólica: sapatos vermelhos, caixa de vidro, mulher quase desnuda... Do corpo da mulher surge um homem. Afonso, pergunto-me. Apesar de tudo, o silêncio é devorador; o passado e a memória são evocados nas cores do papel; mas surge o vermelho dos sapatos e do pano em fuga da tela, despertando para a actualidade de uma narrativa literária que, datada de 1981, cavalgou o tempo. Motivos que gerem o silêncio contando uma história de amor na geração do vale tudo, corroborador do ecletismo, da pluralidade e da auto-percepção; a meta narratividade faz todo o sentido... Os artistas — todos os artistas — acreditam que o amor é “uma ponte para outra coisa” muito além do *Amor Líquido*.

Isabel Ponce de Leão
Para Isabel Patim & Raf Cruz

12.



Figura 12 – Henrique do Vale, “Dimdas – 2020”,
acrílico s/ tela, 130cm x 80cm.

Dindas e o renascer da humanidade em cinzas

Henrique do Vale, treze anos depois, encontra as Dindas , em forma de premunição e salvação, pintando em tela sobre acrílico tudo o que “A Primavera não sabia...”

Representa-nos a capacidade de regeneração de toda uma Terra e de Bichos que não se compadecem do pensante, do Homem, na sua avidez pela posse da “matéria”

Esse desgraçado que se auto destrói ao mínimo toque de um ser ínfimo, qual perverso diabo, obrigando-nos a questionar o que somos verdadeiramente, o que fazemos, que caminho e que sentido queremos para as gerações futuras e para o planeta que ainda acolhe a nossa espécie.

Dindas I

Três pepitas de ouro de Ashanti, arrancadas com a força bruta do homem ao útero gigante, fértil e bondoso das terras de uma África quente e rica na gênese da nossa existência

Também de África o pintor trouxe consigo os sonhos em neblinas trespassadas de cor, fantasia e alegria

Enquanto menino, o Henrique não sabia, mas foi guardando em si a força, o brilho e o fulgor das pepitas de África que o viu nascer.

Dindas II

Mas a Primavera não sabia ...

Três Crisálidas em casulo de ouro, prontas a ecludir

A metamorfose, o renascimento das flores, das árvores, das plantas, dos animais, do Homem

O Henrique também não sabia... , mas leva-nos sempre a um mundo de esperança, à Primavera das nossas vidas.

Maria Elisa Braga
Para Henrique do Vale

13.



Figura 13 – Manuela Mendes da Silva, “Sem título”,
acrílico s/ tela, 100cm x 100cm.

Agora o coração está a borbulhar.
Arde tão bem, a chuva. Sobretudo
Se é uma escritora a tecer a narrativa
Ou uma pintora a dar-lhe o aparato

De a ver assim a correr sobre os azuis.
De muitas mãos se faz um só olhar,
De muitos sortilégios e magias.
E a chuva beneficia muito quando cai

Sobre as nossas cabeças fascinadas
Pelo o que é do mundo e em mundo
Se transforma pela força criativa
Que mantemos. Voltemos à leitura,

Voltemos à pintura do que alastra
Na exígua dimensão da galeria.
Por estas páginas e por este quadro intenso
Possuímos o que é quase inatingível

E cresce para sempre como arte
De transformar as coisas noutras coisas.
Agora o coração está a borbulhar.
Sabe tão bem, a arte. A nossa chuva.

Amadeu Baptista
Para Manuela Mendes da Silva

14.



Figura 14 – Celeste Ferreira, “Instalação Águas Livres”, óleo s/ tela + livro de artista, 90cm x 180cm.

As Águas Livres por Celeste Ferreira

Falava do encontro consigo, com a face no espelho.

[...]
Por que haveria de ser tão impossível, e
aparentemente tão desprezível, ser um pouco
feliz? Por que razão o eros se cobria de luto,
em lugar de cantar?

(GERSÃO, T. *As águas livres*. Cadernos II.
Porto: Porto Editora, 2013. p. 26-27).

O que é a autorrepresentação? E o que é a autorrepresentação nas artes plásticas e visuais? Celeste Ferreira (n.1953) tem no seu rosto, na sua expressão e expansão emocional e teórica, o quórum temático da sua pintura. É fazer do suporte espelho da alma e do pensamento e usar a matéria para transformar esse encontro consigo mesma em composição. Pareceu-me como uma fatalidade, desde o primeiro dia, que essa autorrepresentação fosse sempre mais próxima da velhice do que da juventude, do cansaço do que da alegria, numa menção filosófica a um existencialismo que condena a inquietação interior a uma infelicidade latente. No ano em que a premiada escritora Teolinda Gersão (n.1940) assinala 80 anos de vida, dedica-se-lhe obra de arte, em associação a um dos seus livros. Celeste Ferreira escolheu “As águas livres”, de 2013, um corripio de páginas que se engolem e que reúnem a mente a ferver que, em tempos de pandemia, não conseguimos evitar, não conseguimos parar, sossegar. Há, portanto, a coincidência entre as autoras de um olhar para dentro que se expõe na criação artística e/ou literária.

Mas não será toda a criação, autorrepresentação, exposição do eu? Não será sempre sobre nós mesmos o que criamos? Talvez. Celeste Ferreira apropria-se do título, considerando a identificação com a obra de Teolinda Gersão e avança para o campo expandido da pintura, numa busca da quase instalação, associando a uma das suas telas um dos seus livros de artista. Complemento perfeito, pois, que um livro de artista é uma forma de autobiografia plástica feita à mesa, como é a sua pintura. O que há em comum que as torna unas e passíveis de uma só? Tudo. A paleta, o traço, a dinâmica da composição, o rigor dos detalhes que se combinam com a expressão livre e autêntica de quem tem a mão habituada ao desenho e à pintura, a temperatura e, claro, o olhar para dentro.

Ao longo de um percurso de 45 anos de carreira (considerando que expôs pela primeira vez em 1975 na Galeria do Jornal de Notícias, no Porto), Celeste Ferreira construiu uma certeza do saber fazer e um corpo de trabalho coerente e seguro que lhe permite hoje esvair-se, com confiança, da segurança do bidimensional em busca das novas práticas e das vanguardas do seu tempo que é também este. Com mais de uma centena de exposições, individuais e coletivas, realizadas e com obras em algumas importantes coleções públicas e privadas, Celeste Ferreira parte do mar de Esposende para pensar o mundo e, sobretudo, da linha do horizonte para se pensar e sentir a si própria diante do tal espelho da intempérie e da calma dos dias, a que nos obrigam. Curiosa a paleta, fechada e nostálgica, contrastante com um gesto enérgico e com texturas, por vezes, adensadas com a *assemblage* e com a coragem da experimentação. Os livros de artista, pelos quais me apaixonei, são também essa coragem e essa energia. Mais: agrada a atenção ao detalhe e o apreço pela manualidade, como recusa pelo exclusivamente digital que, por vezes, é da Arte como é da vida.

Por fim, a plasticidade de Celeste Ferreira encontra a voluptuosidade da escrita de Teolinda Gersão que a incentiva a ser espaço tridimensional, mais do que convite à contemplação pura e monótona da pintura em que se autorrepresenta. Filosoficamente, este é um retrato complexo da mesma mulher, que se reviu na escritora mas que é, sempre, a sua plasticidade e a sua escrita a pincel e à mão. Num tempo de isolamento, o olhar para dentro é obrigatório. Por isso aqui estamos. Não é livre quem não se conhece e não se conhece quem não se mira no tal espelho meditativo dos dias.

Uma vez livre, não mais água de aqueduto, mas corrente que vem da montanha e chega ao mar, como em Esposende.

(Não são estas águas que eu quero, as que o Aqueduto aprisiona. São águas sem margens, limites ou barreiras, sempre nascendo, em movimento, águas sem reflexos, cegas, intactas, tal como chegam pela primeira vez à superfície, deixando-se tocar mas não prender, correndo à procura de si mesmas, fazendo o seu caminho, ao encontro da luz.)

(GERSÃO, T. *As águas livres*. Cadernos II. Porto: Porto Editora, 2013. p. 68.)

15.



Figura 15 – Eduarda Ferreira, “Passagens”, óleo s/ cartão, 79,50cm x 106,50cm.

Uma vida de passagem

Veio parar-me às mãos, recentemente, um pequeno livro da escritora Teolinda Gersão, intitulado “*Passagens*”. Curiosidade natural, dada a profundidade do pensamento desta Senhora, levou-me a fazer uma viagem por algumas das suas criações. E fiquei encantado com o seu “*Silêncio*”, os seus “*Prantos, Amores e Desvarios*” e vi-me algo perdido e reencontrado nestas suas “*Passagens*”.

A morte do meu filho e da minha mulher originou um desfiar de dias e noites longas a deambular sem rumo, perdido num corpo frequentemente desprovido de alma e cego de cores onde apenas pontuam o negro e o cinza.

Sem conforto nem capaz de a recuperar, encontrei neste ser humano um fugaz luzeiro que me deu a mão e por largos momentos me

conduziu em direcção ao seu brilho onde, afinal, a minha alma penada se encontrava e onde sempre esteve: bem no seu interior.

Nos dois capítulos iniciais das suas “*Passagens*” Teolinda percorre o interior das almas dos que ficam e da mãe que partiu. Como uma expectadora invisível no canto daquele quarto, onde Ana jaz, debruça-se sobre a realidade e recordações de vidas passadas e ao que elas se resumem. E viaja, de *Noite*, ao âmago de uma alma prisioneira de uma imaginada e benévola Alzheimer. Uma forma deliciosa de mostrar as várias facetas de vidas comuns que convergem e se afunilam num destino igualmente comum, atingido o qual se vê chegado o momento da suprema e verdadeira análise do percurso construído e vivido por livre arbítrio próprio.

E tem-se saudades, por vezes desespero e constante sofrimento, suplicando por um Alzheimer abençoado que entorpeça a mente e torne o sofrimento insensível ao seu Calvário.

Busca-se o bem perdido pelos quatro cantos do Éden onde, de modo infrutífero, se erguem as mãos a um qualquer deus menor e a quem se suplica o que está fora do seu alcance, desacreditado que está o padecente da bondade de o Deus Criador por ele se compadecer. Ou talvez não, pois, por vezes, ou talvez sempre, Ele estendeu o seu manto protector para bem mais próximo, bastando procurar, no sítio certo, o tal conforto oculto no interior de si próprio. E sobrevém a nostalgia.

Tão diáfano tal brilho, este surge com toda a sua luminosidade nestas “*Passagens*”. Talvez possível vertê-las numa tela de cinema pela imaginação humana, torna-se, contudo, impossível mostrá-lo num só *frame* numa tela de um pintor.

Eduarda Ferreira tentou fazê-lo. Tendo a sua visão da profundidade destas “*Passagens*”, os seus pinceis, qual pena de um escritor, foram desenhando e colorindo uma pantalha e surpreendendo-se com a abstracção a que a mente e a alma da autora a haviam conduzido.

Naquelas suas linhas horizontais, voltando o olhar para a paisagem de um qualquer Douro em viagem num comboio em que esta surge desfocada pela velocidade do trem, assim Eduarda retrata este olhar de fim de vida de Ana onde, num ápice, toda ela decorre com estação final no fogo rubro de um crematório. O sangue e o fogo, bem visível nas cores vermelhas da pintura de Eduarda como término da passagem de Ana pela terra.

Por último, ao percorrer as linhas horizontais do quadro, admira-se o seu entrecortado e recomeçado, mais ou menos brilhantes, sulcadas no fundo (e mais profundas), é a sua interpretação das histórias de vida das personagens que cruzam e polvilham a vida de Ana. Passagens de vida da narradora que tão bem Eduarda captou em linhas desenhadas num aparente acaso e que nada mais são que as linhas da vida de qualquer mortal durante a sua existência terrena.

Sentimentos e olhares ao interior de imagens imateriais, possíveis de pintar mas impossíveis de retratar, pois Ana aqui não morre, transcende, é a pintura uma parte intrínseca da obra de Teolinda sem a qual aquela pintura se encontraria desprovida de sentido. Do mesmo modo que “*Passagens*” se encontra enriquecida perante a imagem quase irrealista da visão de Eduarda.

Uma simbiose perfeita.

Eduarda Ferreira
Para Eduarda Ferreira

16.



Figura 16 – Do Carmo Vieira, “Teolinda”, óleo s/ tela,
120cm x 100cm.

Um anjo (não maléfico mas) azul. Uma mulher-anjo

Um histórico ao nível da objectivação estética de ponderações e explorações identitárias atravessa a obra de Do Carmo Vieira. A artista portadora de grande autoconsciência sócio-profissional, e reconhecendo a transversalidade do retrato nas múltiplas linguagens artísticas, perscruta as personalidades que estimulam a sua vocação retratística. As relações plásticas ficarão sempre (con)fundidas com as sociais e as políticas, também as intelectuais e, particularmente, as literárias. As conexões pintora / modelos configuram sempre um suplemento de significados e,

ao construí-los, a si própria se constrói. Foi assim com Florbela, Natália e Sophia; fiquemos pelo feminino. É hoje, assertivamente, com Teolinda.

Ouçõ em *Silêncio* (1995) as suas palavras e, repentinamente, ultrapassa a barreira do sonho e sinto-a numa tela magnífica que certa espátula violou. Vejo-a ou ao seu retrato? Vejo-a ou à sua escrita? Vejo-a: 120X100 — óleo sobre tela! Impressões sensuais e visuais decorrem do “impasto” num severo exercício de realidade e dimensionalidade.

Atena ou Minerva, tanto dá! Da Antiguidade chega e permanece num douto saber disponibilizado ao próximo. Agora somos três e continuamos no feminino. Sentamo-nos à sombra de *A Árvore de Palavras* (1977) falamos de *A Cidade de Ulisses* (2011). Nesta hora, *Os Anjos* (2000) deixam *As Águas Livres* (2013) entoar *Prantos, Amores e Outros Desvarios* (2016).

Fico só. Observar é um acato solitário. Concentro-me. De *Teolinda* de Do Carmo Vieira solta-se uma intimidade casual. O brando azul não conflitua com o vermelho fogo, antes aponta para antinomias inerentes ao humano. Metonimicamente, a espátula desliza, espalha a tinta e diz serenidade, doçura, perspicácia. Foi aos livros, ainda metonimicamente, e recuperou na ancestral técnica da daguerreotopia, as várias faces da escritora.

Do Carmo Vieira há muito demonstra que os paradigmas da modernidade não conseguem tornar o retrato obsoleto e, ultrapassando estigmas sociais e estéticos, fez dele, e bem, a sua linha de trabalho aqui e agora enternecida pela elasticidade cultural desta *Mulher que prendeu a chuva* (2007).

Os grandes retratistas sempre foram evocados conjuntamente com os retratados: Leonardo e “Gioconda”, Rafael e “La Fornarina”, Velásquez e “Las Meninas”, Goya e a “Duquesa de Alba”, Picasso e as “Jacquelines”, Manet e “Olympia”, Monet e “Camille”... Do Carmo Vieira e a sua imensa galeria de artistas portugueses onde, a autora de *Os Guarda-Chuvas Cintilantes* (1997) tem, por mérito próprio, lugar cativo.

Isabel Ponce de Leão
Para Do Carmo Vieira

17.



Figura 17 – José Barrias, imagem gráfica com dimensões variáveis.

VARIA



O estoico e a morte

The Stoic and the Death

Aurora Cardoso de Quadros

Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes), Montes Claros,
Minas Gerais / Brasil

auroracardoso2010@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-0511-2090>

Resumo: Na obra *A educação do estoico*, de Fernando Pessoa (2001), observa-se no personagem suicida a desolação pelo malogro. O relato promove um efeito de espelhamento entre criador e criatura que, de certa forma, configuram uma estética que recusa a vida e vislumbra a morte. Toma-se a acepção de Eduardo Lourenço (1981), segundo a qual a morte nega a natureza fantástica da realidade e equilibra-se no ponto em que se revogam a verdade e a fantasia. O barão de Teive demonstra a impotência da não realização relacionada à obra inacabada e à vida amorosa, que também não se realizou, e anuncia o próprio extermínio como solução. A desesperança também se percebe implicitamente na crítica à sociedade em que vive. A par da ideia de Jorge de Sena (1974) quando afirma que Fernando Pessoa corteja a morte durante muitos anos, este estudo avança na investigação de possibilidades externas subjacentes à representação da morte na obra do barão de Teive. O percurso de leitura e análise tenta identificar elos entre esta produção escrita, associando-a a outras obras e à vida do poeta, pressupondo que a estética da morte reflete sombras de um estado psíquico de tristeza e desterro. Os malogros históricos são dispositivos especulares potenciais de motivação da configuração desse personagem, que se exprime na vacuidade e na extinção do ser. A desintegração do elemento vital, que integra a palavra ao horizonte poético, parece ser o instrumento de

expressão do degrado. O espelhamento do Barão de Teive se reconstrói na esteira de Richard Zenith (2001), uma vez que este o define como o personagem mais representativo do poeta e intelectual Fernando Pessoa.

Palavras-chave: Fernando Pessoa; *A educação do estoico*; morte.

Abstract: In Fernando Pessoa's *A Educação do Estoico* (2001), in the suicidal character, desolation by failure is observed. The story promotes a mirroring effect between creator and creature, which in a certain way configure an aesthetic that refuses life and envisions death. Takes the sense of Eduardo Lourenço (1981), in which death denies the fantastic nature of reality and balances itself in the point where the truth and the fantasy are revoked. The Baron of Teive demonstrates the impotence of non-fulfillment related to the unfinished work and the love life, which also did not take place, and announces the extermination itself as a solution. Hopelessness is also perceived implicitly in criticizing the society in which it lives. Along with Jorge de Sena's idea (1974) when he states that Fernando Pessoa courts death for many years, this study moves forward in the investigation of external possibilities underlying the representation of death in the work of Baron de Teive. The path of reading and analysis tries to identify links between this written production, associating it with other works, and with the life of the poet, assuming that the aesthetics of death reflects shadows of a psychic state of sadness and exile. Historical failures are potential specular devices that motivate the configuration of this character, which is expressed in emptiness and the extinction of being. The disintegration of the vital element, which integrates the word into the poetic horizon, seems to be the instrument of expression of exile. The mirroring of Barão de Teive is reconstructed in the wake of Richard Zenith (2001), who considers him the most representative character of the poet and intellectual Fernando Pessoa.

Keywords: Fernando Pessoa; *A Educação do Estoico*; death.

1 Considerações iniciais: *A educação do estoico*

Uma leitura um pouco mais abrangente da obra do poeta Fernando Pessoa propicia a sensação de uma construção ao avesso, que vai desconstruindo a própria arquitetura pelo desvanecimento, análogo à

força do abismo axial da morte, em que a expressão poética se aprofunda cada vez mais. Nesse processo movimentam-se ficção e realidade num jogo de espelhos que dá pistas na mesma proporção em que lança dúvidas sobre possibilidades, limites e sentidos. Sendo elucubrações existenciais, as questões em torno da representação da morte movem-se em variados espaços e de diversas formas e nuances, mas não deixam de traçar uma perceptível progressão no grau da sua intensidade. Nesse crescendo, entende-se a ordem cronológica expressa em sua obra, onde constam datas. O ano da morte do poeta, 1935, é o ano que data a obra *A Educação do Estoico* (PESSOA, 2001). Esta se torna, portanto, mais uma peça dessa organicidade abissal que culmina no suicídio desse seu último heterônimo. O suicídio do Barão de Teive conseqüentemente instala-se como misteriosa metáfora no infinito universo da sua cosmovisão, insinuando ligações externas entre vida e arte, criação e criador. A análise da simbiose social e artística, trazendo à tona um processo criativo em que se encontra não apenas o produto estético, mas inclui também o criador, associa a morte ficcional à impressão do estado psíquico de quem a escreve. Essa condição está representada em cartas, em verso e em prosa.

Mas é no barão de Teive que o estado de insatisfação encontra no suicídio a saída. Antes de se matar, justifica nos seguintes termos: “Se o vencido é o que morre e o vencedor quem mata, com isto, confessando-me vencido, me instituo vencedor.” (PESSOA, 2001, p. 58). Os registros que compõem *A Educação do Estoico* teriam sido “encontrados em uma gaveta de um hotel” (PESSOA, 2001, p. 14), conforme se lê em página introdutória do original manuscrito deixado pelo seu autor. Os papéis deixados seriam apenas parte do que o suicida escreveu, uma vez que ele diz ter queimado a maioria dos papéis. A obra, não acabada e fragmentada, apresenta um personagem que sente ao extremo essa incompletude, além de confessar fracassos como o fato de não ter se realizado do ponto de vista amoroso. Também manifesta o próprio potencial, a partir de que aponta para o perfeccionismo, resultando também na não aceitação de falhas e no vislumbre da perfeição. Até a qualidade intelectual recebe de Teive o peso da negação, uma vez que a mera racionalidade nega a vida: “Desde que existe inteligência, toda vida é impossível.” (PESSOA, 2001, p. 28).

Ao exprimir tal desacordo, revela que, além do perfeccionismo literário, Teive manifesta exemplarmente o perfeccionismo do caráter, que é apresentado numa paradoxal ocorrência. É que ele, ao apurar que o intelectual absoluto precisa ser um pouco imoral, não podendo haver

na mesma medida e no mesmo homem a íntegra capacidade intelectual e moral, amarga o problema de possuir, ele mesmo, essa trágica dualidade de manter ao mesmo tempo caráter superior e inteligência elevada, desabafando: “por meu mal, ela dá-se em mim. Assim, por ter duas virtudes, nunca pude fazer nada de mim. Não foi o excesso de uma qualidade, mas o excesso de duas que me matou para a vida.” (PESSOA, 2001, p. 20). Considera-se, por conseguinte, politicamente, esteticamente e intelectualmente distinto do português. Ao dizer, concluindo o mencionado a respeito do Barão de Teive, que, de certa forma, a inteligência é adversa à vida, reitera a possibilidade de associações, se tomada como parâmetro a crítica que o intelectual real faz ao português.

Numa visão que coteja criador e criatura, esses elementos tornam-se peças do jogo literário entre o sim e o não, o um e o outro, o personagem e a pessoa, criando o seu duplo peculiar. Ainda que em alguns pontos Teive seja uma forma de expressão do humor do poeta, no ato de trazer uma face avessa do fato ou do escancarar as ideias em seu entorno para se exorcizar, há dados coincidentes e interessantes de investigação dos seus enigmas, como o referido espelhamento entre criador e criatura. Eduardo Lourenço afirma que a tendência ao ocultismo “permite a Pessoa integrar positivamente o obstáculo des-realizante por excelência, a Morte, [...] como transparência suprema e supremo repouso.” (LOURENÇO, 1981, p. 177). A morte seria, então, naturalmente integrada ao real e ao mesmo tempo elemento para o qual é atribuído valor lenitivo, como é o caso do barão de Teive. Nesse sentido, sua recorrência inevitavelmente conduz ao fortalecimento de inferências associativas entre o real e o fantástico, entre a vida e a obra. Sendo fruto de um gênio como foi Fernando Pessoa, as coincidências e as alusões não estão isentas das ligações subjacentes possíveis, mesmo porque, se não se pode asseverar nada de modo inflexível em torno da sua escrita, também não se pode negar muita coisa pelo mesmo motivo.

Também no ponto de vista de Massaud Moisés, em *O espelho e a esfinge* (1998), o suicídio do Barão de Teive teria possível funcionamento libertador para o poeta. Ele diz que, “[p]or meio do Barão de Teive, Pessoa exorciza-se. A loucura e o suicídio, eixos polares de um e de outro, fizeram que o autor de *Mensagem* se libertasse do “medo”, do perigo, das obsessões que o estigmatizavam desde sempre?” (MOISÉS, 1998, p. 245).

Essa auto introjeção do criador pelo seu personagem também encontra uma consideração de convergência em Jorge de Sena (1974),

que possibilita uma reação imediata e lógica de ligação entre a morte de Teive e as motivações plausíveis do poeta Fernando Pessoa, levando às impressões sobre a construção estética de estados mentais dessa letífica natureza em que se pressentem elos com o indivíduo. Diz ele que “[a] morte, que ele cortejara tantos anos e que, com discreto alcoolismo britânico, acumulara em si mesmo, chegou talvez um pouco mais depressa do que ele a esperava, a 30 de novembro de 1935”, (SENA, 1974, p. 44). Com essa assertiva, reforça a coerência entre a obra e a abstração psicológica e espiritual atormentada do poeta. Endossa a percepção de que as palavras, que elidem a vida e representam o fim e o vazio, são as mesmas que descortinam e qualificam, para tão profusa criação, a tão curta existência. Contudo, presume-se que não se sentiu realizado e refletiu isso literariamente. É o argumento que se aplica à análise que tateia os significados e conexões em *A Educação do Estoico*. Nesse sentido, tornam-se pontos de interesse os aspectos que ligam o percurso, o pensamento e essa obra de Fernando Pessoa, buscando, em sua vertiginosa vivência, a matéria que projeta possíveis reflexos imateriais da morte na referida obra.

2 Significados e elos do barão

A Educação do Estoico encontra-se supostamente no final do trajeto que segue a escrita de Pessoa a cortejar, namorar a morte. E, mais que uma curiosidade da cosmovisão pessoana, explicada por Massaud Moisés (1994), e também mais que uma face da sua tendência para o ocultismo, explicado por Eduardo Lourenço (1981), a morte seria, conforme este estudo apresenta, um estado de vazio existencial, promotor do desejo de evasão da existência, do local onde reside e, certamente em alta dose, motivador do desejo de exprimir-se pela escrita. Mas esta também não o exprime em última instância plenamente. É o que acontece com Teive nessa ampliação sentimental ao admitir a não realização que extrapola o ser e abarca o mundo:

Quanto não baixaria eu perante mim, e, de justiça perante tudo e todos, se dissesse agora que a primavera é triste, que as flores sofrem, que os rios gemem tristezas, que na própria canção dos camponeses há angústia e ânsia, porquê? – Porque Álvaro Coelho Athayde, décimo quarto Barão de Teive descobriu com pena que não pode escrever os livros que quer! (PESSOA, 2001, p. 57)

Observa-se em trechos como esse um curioso impasse com relação ao estoicismo pressuposto já no título. E ainda que, para E. M. de Melo e Castro, a obra pode ser considerada “como um ensaio sobre a noção pessoal de Estoicismo” (MELO e CASTRO, 2011, p. 37), alguns trechos parecem indicar certa ironia do que se espera a partir do título. A desilusão literária é acrescida da fatalidade das perdas, do percurso malogrado, o desajustamento e o descaminho, possivelmente ligados à sua realidade, tateada na inexata medida da literatura e em incertos pontos, para perscrutar projeções nos “eus”. Impossível também não fazer a ligação entre os dois Alvaros, Teive (Álvaro Coelho de Athayde) e Álvaro de Campos nos quais o desengano leva à conclusão desse último: “Serei sempre só o que tinha qualidades;” (PESSOA, 2006, p. 271). Teive revela, como é o caso também de Bernardo Soares, que a prosa, tanto como o verso, pode criar efígies literárias complexas ligadas à extinção, e acaba lançando reflexos sobre o seu autor, devido às coincidências referenciais entre vida e arte. Em “Tabacaria”, os versos vislumbram o estágio posterior à ilusão terrena e a triste constatação do “eu” em Álvaro de Campos, associando a motivação quanto ao fracasso literário, que contribuiu com o empuxo do barão rumo ao suicídio: “Cem mil cérebros se concebem em sonho gênios como eu,/ E a história não marcará, quem sabe? Nem um,/ Nem haverá senão estrume de tantas conquistas futuras” (PESSOA, 2006, p. 271).

Este exemplo esboça a problemática da vida e um dos motes de representação da morte, envolvida em questões como no exemplo citado, do sentimento de fracasso pela não realização, entendendo que muito do que escreve reflete o sentimento schopenhauereano que pensa e vive. Para o entendimento dessa dinâmica, os acontecimentos e caminhos percorridos até o estado de decesso são trazidos para reflexão. Uma hipótese lançada é que um fator importante para a lancinante dor que inspira a representação do fim da vida e suas variações é a própria trajetória do poeta. O desajuste ao ritmo do mundo ilustra o estado do ser agônico:

Que tem a tristeza própria, que me abate, com a verdura universal das árvores, com a alegria natural desses rapazes e raparigas? Que tem o fim de inverno em que me afundo com a primavera que há no mundo, em virtude de leis naturais, cuja acção em mim me faz dar fim à minha vida? (PESSOA, 2001, p. 56)

Essa morte, enquanto correlata de extinção, exaustão, fim de toda e qualquer alegria, que o distingue dos demais indivíduos, possui em segundo plano a possibilidade de alguns motes pessoais implícitos, como afirma Richard Zenith, para quem o Barão de Teive “[m]ais ainda do que seus “colegas” heterônimos, revela o indivíduo que Pessoa “realmente” era.” (ZENITH, 2001, abas da obra. Aspas do autor). Teive seria um extremo que centralizaria as graduações em torno das quais giram os sentidos da extenuação, seja vislumbrada como fim da vida, seja associada metaforicamente ao dilema interior, deflagrando sensações a respeito do estado de espírito do próprio poeta, em que, com o passar do tempo, predomina cada vez mais a conotação conflituosa em torno da morte propriamente dita e do estado em que a ela é levado o personagem.

Analisando a condição de Teive e atrelando à vivência o vislumbre do esgotamento vital, destaca-se que Jorge de Sena (1974), ao tratar do flerte que Fernando Pessoa não apenas teve, mas manteve com a morte, aponta para um fenômeno essencial, que vai se impregnando cada vez mais na escrita pessoana. Seu espírito, que se aprofunda em uma aura sombria e evanescente, aponta para o fenômeno da vacuidade, da fatalidade e da extinção do ser, ligando a obra a um plano mais abstrato, mnemônico, perscrutado na própria pessoa do poeta. Ainda assim, a junção daquilo que é concreto com aquilo que é abstrato, misto de realidade e ficção, de vida e morte lançam-se hipóteses, sem se assegurar certezas, a não ser a fluidez e a sensação do teor volátil do ser, conforme explica Octavio Paz:

O mundo de Pessoa não é nem este mundo nem o outro. A palavra ausência poderia defini-lo, se por ausência se entende um estado fluido no qual a presença se desvanece e a ausência é anúncio de que? – momento em que o presente já não está e apenas desponta aquilo que será. (PAZ, 1988, p. 220).

Assim, o enigma do poeta é visto como dotado da propriedade inerente da esfinge, da sugestão que muitas vezes não se concretiza devido ao hermetismo. Para Eduardo Lourenço, essa é uma propriedade intrínseca da sua escrita: “[n]ão há em toda a poesia de Fernando Pessoa *nada mais afirmativo* que a pulsão ocultista.” (LOURENÇO, 1981, p. 176. Grifo do autor). Essa associação está presente no estudo de João Gaspar Simões (1981), que se arrisca a justificar, com a vida repleta de desenganos do poeta, a desilusão na sua obra. Simões registra que o

poeta perdeu cedo o pai e, logo mais tarde, perde também o status de “o menino de sua mãe”, pois essa se casa novamente e o leva para Durban, onde constitui nova família. O estudioso ilustra as trágicas decorrências dessas mudanças no cenário familiar, social e psíquico, no período de quase dez anos no domínio inglês da colônia do Natal, África do Sul. Em seu íntimo, o garoto teria sofrido terrivelmente com as mudanças, sobretudo nos laços maternos, além da solidão de não ter tido vínculos relevantes de amizades. Informa que nesse período o jovem dedica-se a suas leituras inglesas e vai “amadurecendo o gosto e formando a sua opinião literária” (SIMÕES, 1981, p. 86). E, ainda em Durban, muito importante é acrescentar-se a suas adversidades a tentativa sem êxito de disputar uma bolsa de estudos universitários na Inglaterra. Esse episódio é lembrado também por Alexandrino E. Severino (1969), segundo o qual, diante da tentativa fracassada de continuar sua formação inglesa, já concluída a etapa colegial em Durban, Fernando Pessoa tem que mudar compulsoriamente seu plano e, “ao invés de prosseguir seus estudos na Inglaterra, regressa a Portugal.” (SEVERINO, 1969, p. 60). Significativamente, em uma construção bastante sugestiva do desengano, Teive se expressa:

Atingi à saciedade do nada, à plenitude de coisa nenhuma. O que me levará ao suicídio é um impulso como o que leva a deitar cedo. Tenho um sono íntimo de todas as intenções. Nada pode já transformar a minha vida. Se... se... Sim, mas se é sempre uma coisa que não aconteceu; e, se não aconteceu, para que supor o que seria se ela fosse? (PESSOA, 2001, p. 17).

Não sendo possível fazer correspondências diretas, ainda resta essa possibilidade de associação no ponto de vista em que os ocorridos na vida do poeta tornam-se relevantes para fortalecer a ideia de amargura acumulada e intensificada no decorrer dos anos, quando passa a viver em Lisboa. Cumpre lembrar que sua escrita literária em Portugal, inicialmente, é em inglês, a exemplo dos *35 Sonnets* (1998) e outros poemas variados (PESSOA, 1995). No correr do tempo, a vida lisboeta confessadamente abúlica é cada vez mais introspectiva e sombria. Quanto a Teive, são várias as ocorrências de desolação e isolamento, revelando um intimista que vê o exterior com uma separação essencial de si. A alegria dos outros se lhe apresenta perceptível, mas como elemento alheio e inalcançável:

Da minha janela e até nesta hora em que só a morte me atrai, e para ela – quem nem “ela” é –, apressando-me, propendo, vejo os ranchos felizes dos campônios voltar, cantando quase religiosamente, no ar plácido da tarde. Reconheço que a vida deles é alegre. Reconheço-o à beira da cova que eu mesmo vou abrir, e reconheço-o com o orgulho de não o deixar de reconhecer. Que tem a tristeza própria, que me abate, com a verdura universal das árvores, com a alegria natural destes rapazes e raparigas?”. (PESSOA, 2001, p. 56).

Em Lisboa, o poeta escreveria diariamente “para não explodir, para não tornar-se louco” (PAZ, 1988, p. 203), ensimesmando-se, isolando-se. Ao que parece, não supera o dilema de não se reconhecer como português, fato pouco ventilado pelos teóricos, mas bastante provável pela sua crítica tenaz, além do estranhamento expresso em muitos poemas. Vários registros demonstram sua insatisfação com o Estado de Portugal e a diferenciação que faz entre si e o português em geral. Há asseverações intencionalmente claras como: “fui sempre fiel, por índole, e reforçado ainda por educação – *a minha educação é toda inglesa* –, aos princípios do liberalismo que são o respeito pela dignidade do Homem e pela liberdade do espírito” (PESSOA, 1979, p. 178. Grifo nosso). Com essa afirmação, ele tanto evidencia a afinidade com o liberalismo, atribuindo a este o respeito pelo ser humano, como destitui Portugal desta superioridade. Lembre-se que o contexto dessa fala é uma explicação que ele apresenta para um questionamento a respeito da obra *Mensagem*, único livro publicado em vida. Lembre-se também que *Mensagem* (2003), antes de ser a expressão de um nacionalismo ufanista, é uma obra de negação ao país e seus feitos, como na denúncia das perdas em “Ó mar salgado, quanto do teu sal/ São lágrimas de Portugal!” (PESSOA, 2003, p. 48). Implicitamente, posiciona Portugal sob um ângulo da potência que teve todos os instrumentos para o progresso, pois ainda que tenha tido no passado “O globo mundo em sua mão” (PESSOA, 2003, p. 35), versos como “Ó Portugal, hoje és nevoeiro...” (PESSOA, 2003, p. 64) não negam o ponto de vista que emerge do olhar que lança sobre o país.

Delineia a consciência da sua distinção, ao subentender que o português, em comparação a ele, seria limitado ao contexto português. Sua superioridade, conforme dá a entender, funda-se na própria natureza e gênio, mas também favorecida pela formação inglesa. Essa fidelidade britânica é polarizada ao extremo na ideia de Octavio Paz, que define

Fernando Pessoa como “anglómano” (PAZ, 1988, p. 203), e a crítica ao país sugere um dos motes do sentimento de não pertencimento, representando poeticamente o aborto de um “eu” que faltou cumprir-se. Deixa implícita, de certa forma, uma possibilidade de intuir o terreno infértil e as decorrências. Constrói acerca desse fato, enfaticamente, a representação do país não realizado: “Senhor, falta cumprir-se Portugal!” (PESSOA, 2003, p. 39).

Ao dizer “Toda a minha vida tem sido uma batalha vencida no mapa.” (PESSOA, 2001, p. 36), o barão remete a castração de potencialidades anunciada em pontos variados. Por sua vez, sob o manto de Álvaro de Campos, diz o “eu”: “Fecharam-me todas as portas abstratas e/ necessárias” (PESSOA, 2006, p. 251). Nesse mesmo poema, os versos tonalizam nuances do “se” espelhado na poética da desilusão, do fado determinante do conflito. A morte, nesse centro da inexistência potencial, se figura pelo não ser do indivíduo e do objeto estético. Para conhecer, Pessoa precisa embrenhar, destruindo o objeto. Destruído, o objeto morto se abre ao conhecimento. Massaud Moisés explica:

Assim procede Fernando Pessoa, mas tal processo equivale a um jogo permanente entre ser e não-ser, que está na base da sua poesia: em razão do poder dissolvente da inteligência, nada se lhe resiste à sondagem, de forma que toda afirmação ou ideia feita é simplesmente destruída. Como se, para conhecer a intimidade do objeto, fosse necessário estilhaçá-lo (MOISÉS, 1994, p. 245).

O desterro em sua vida está sugestionado na expressão de um confuso estado de uma alma que não se reconhece e se perde. Concorda-se que “não será inútil recordar os fatos mais salientes da sua vida, com a condição de saber-se que se trata de rastros de uma sombra.” (PAZ, 1988, p. 202). Assim, inserem-se as perdas, os desvios das expectativas, os incidentes de percurso, o malogro das vontades, o desajuste intelectual e espacial. A não realização, tomadas suas palavras, afigura-se em desintegração ficcional, uma vez que ele se reafirma em sua ausência.

Acresce-se, na face histórica, um fenômeno que teria ocorrido a Fernando Pessoa diante da perda do amigo Mário de Sá-Carneiro, como se seu suicídio devesse ter tido tanta repercussão no âmago de Pessoa, que é considerado “simbolicamente, *a sua própria* morte, num processo oposto ao que, para a sua personalidade, havia sido o nascimento dos heterônimos em 1914.” (SENA, 1974, p. 44). Isso porque, nessa linha de pensamento,

a morte de Sá-Carneiro representaria a perda duplamente intelectual e humana, afeto recíproco e realmente observado em correspondências que trocaram, estando essas registradas por Simões na *Biografia*, obra já referida. O Barão de Teive dá fim à própria vida, acabando com a dor de existir:

Matar-me; vou agora matar-me. Mas quero deixar, ao menos, com a precisão com que puder fazê-la, uma memória intelectual da minha vida, um quadro interior do que fui. Desejo, já que não pude deixar de mim uma sucessão de belas mentiras, deixar o pouco de verdade que a mentira de tudo nos concede supor que podemos dizer. (PESSOA, 2001, p. 18).

Em geral, talvez na visão ocultista do poeta, assimilada nesse jogo de real e irreal, constate-se de fato que:

é a inesgotável irrealidade do real que a morte nega, introduzindo-nos em formas cada vez mais profundas de *existência* até àquele ponto em que a nossa ficção e a nossa realidade se anulam e nós descobrimos ou tocamos enfim a evidência da nossa condição *divina*.” (LOURENÇO, 1981, p. 177. Grifos do autor).

A vida do Álvaro de Athayde é figurada pela negação, como alguma coisa afim a um tipo de realidade em que ele imerge e de que decorre o abortamento como impedimento ao fluxo natural de uma vida potencialmente capaz “de ser”. Contudo, ele arrazo a motivação da escrita: “não para realizar a obra que eu nunca poderia realizar, mas ao menos para dizer com simplicidade porque a não realizei.” (PESSOA, 2001, p. 18). Lembra com isso também, conforme afirma Jacinto do Prado Coelho, que “[o] sentimento heraclítico da transitoriedade das coisas conduz à negação do eu” (COELHO, 1998, p. 101). Assim é, talvez, no suicida Barão de Teive que se encontra a mais inusitada, ao mesmo tempo esfíngica e clara, configuração da morte. Teive fracassa na tentativa de concretizar sua obra e realizar-se amorosamente:

Tive um dia a ocasião de casar, porventura de ser feliz, com uma rapariga muito simples, mas entre mim e ela ergueram-se-me na indecisão da alma catorze gerações de barões, a visão da vila sorridente do meu casamento, o sarcasmo dos amigos nunca íntimos, um vasto desconforto feito de mesquinhez, mas de tantas mesquinhez que me pesava como a comissão de um crime.

E assim eu, o homem de inteligência e de despreendimento, perdia a felicidade por causa dos vizinhos que desprezo. (PESSOA, 2001, p. 21).

Conforme Richard Zenith no posfácio da obra, os motivos do suicídio se completam porque, se a ele faltam as conquistas literárias e as amorosas, sobram “a nobreza ostensiva, de raça, que Pessoa tanto desejou para si” (ZENITH, 2001, p. 107) e o orgulho pela lucidez que possui. Ou seja, ao espelhar-se no heterônimo, segundo o posfácio, Pessoa estaria projetando a confirmação de uma estética com silhueta de si mesmo. Assim, “depositou nele sua orgulhosa razão, e matou-o com um sorriso que nada tinha de inocente” (ZENITH, 2001, p. 109). Essa questão da desilusão pelo insucesso nas tentativas faz com que o Barão de Teive tenha cumprido “o mais fiel possível o seu papel de não-cumpridor e de não-realizador” (ZENITH, 2001, p. 87). Os motivos do barão aproximam-se de várias outras configurações, como o poema “Apontamento”, em que a alma partida de Álvaro de Campos diz: “A minha obra? A minha alma principal? A minha vida? / Um caco.” (PESSOA, 2006, p. 304).

Voltando ao posfácio, o teórico explica a condição do barão, o “heterônimo terminal”, e suas obras inacabadas. Cotejando o Barão com seu inventor, ou seja, Fernando Pessoa, Zenith faz a correspondência respectiva. Porém, talvez essa leitura seja o esperado por Pessoa no seu jogo estético e no poder de mover as peças e induzir as jogadas inseguras dos participantes. Diz Pessoa em “Nota explicativa” à obra: “Transferi para Teive a especulação sobre a certeza que os loucos têm mais do que nós.” (PESSOA, 2001, p. 61), talvez numa lição irônica cuja intenção seja a de ultrapassar ou escarnecer o provincianismo.

Desse modo, entende-se que se possa afirmar serem inquestionáveis a validade estética da escrita e a implicação externa das sugestões assinadas pelo heterônimo Álvaro Coelho de Athayde. Fragmentária, sugere, reforçando tantas sensações advindas de fatos concretos e abstratos envolvidos no jogo, uma natural tendência de confirmação da cisão de espírito do seu autor, conforme diz Zenith no referido estudo, conforme Massaud Moisés, que intersecciona a morte fictícia de Teive e a morte real, esta com valor de livramento. E mais ainda: os escritos do barão propiciam elos infinitos (como num fio não linear – memória – que liga não contantes como em “Lisbon revisited (1926)” (PESSOA, 1986, p. 360), mas pistas de uma alma múltipla que se debate num estado díspar e misto de ebulição e abulia). Exemplificam o fato a antecedência

da escrita de Campos, a angústia de Bernardo Soares, o anglicismo de Alexander Search e outros, até de Campos; o *ser* (verbo) em simbiose com o *desejo* febril de *ter sido*, ou melhor, o desejo de ter realizado o gênio, como na saudação que Campos faz a Whitman (PESSOA, 1986, p. 336-41) e em muitas construções em que exprime a potencialidade lograda.

Isto tudo ainda é apenas como a ponta de um *iceberg*, sobre o qual não demais se pode afirmar, uma vez que há uma espécie de trocadilho essencial e uma unidade de substância irônica, incluindo até mesmo as cartas e a escrita crítica do poeta enquanto pensador. Assim, em se tratando de Fernando Pessoa, quase tudo se pondera entre ser e não ser. A polivalência prismática, no sentido do *drama em gente*, inclui até mesmo a morte, ainda que esta, pelo teor emblemático, seja mais que uma peça do jogo do “Sério do que não é.” (PESSOA, 1986, p. 165).

3 Considerações finais

A escrita da morte em *A Educação do Estoico* revela a capacidade que a literatura tem de exprimir a existência, sem obrigatoriedade de corresponder a ela. No caso do poeta português, a vida terrena, em sua ótica, propicia como única certeza a incerteza de tudo. A morte é a metáfora vislumbrada pelo eu perdido neste mundo. Sua representação traduz aspectos abstratos, mas que podem refletir projeções de aspetos da sua vida. Em muitos pontos, o leitor parece aproximar-se da verificação do ser humano na sua poética, quando emerge a sombra do indivíduo de carne e osso. Pressentindo a representação daqueles momentos em que tudo é nada, visão tão expressa por ele, paradoxalmente, emerge o duplo que, muitas vezes, torna-se infinitamente múltiplo. Por isso, as configurações da morte também se multiplicam. À morte é dado o relevo em forma de ponderar o viver, de suportar o final do trajeto, de escrever o vazio. O modo de entender o sujeito cindido entre a vida e a morte inclui sua identidade, dividido entre a sua alma e a realidade exterior.

Assim, percebe-se que a tristeza da perda e o vislumbre da morte não se centram apenas no campo das perdas na caminhada vital, mas, primeiramente na perda fatal do “eu”, que se busca no vazio, na avaria da linha biográfica, nos percalços da genialidade, na perda do que não alcançou, pois era o que havia atrás do muro, das portas fechadas, além da curva da estrada, no inatingível horizonte que se abriu já fechado, na perda da libertação racional, na perda da luz.

A ligação umbilical não se resolveria apenas numa entrega mortal de um fidalgo, mas se debate infinitamente em possibilidades. Em todo caso, se oferece ao seu fim na mesma dualidade inerente como vencido e vencedor. Sua palavra lança a pista que reconstrói a dor que deveras sentiu e que subjaz na dor fingida que ficou. Esta dor verdadeira é aqui buscada para se entender a outra, representada aos limites da morte. O que se constata é que Fernando Pessoa está cada vez mais vivo. Nesse reacender eterno da sua luz descobre-se o barão. E a cada vez que se buscam novos ângulos para entendê-lo, mais se o vivifica. Sua palavra, em seus labirintos nunca atingíveis integralmente, é perpetuada pela eterna busca de usufruir-se ao máximo do seu potencial, que já se inicia infinito. E, ao contrário do Barão de Teive que nasceu para morrer, Fernando Pessoa, ao partir, deixou as peças a serem montadas para que pudesse, então, recomeçar a viver.

Referências

COELHO, Jacinto do Prado. *Diversidade e unidade em Fernando Pessoa*. Lisboa/São Paulo: Editorial Verbo, 1998.

LOURENÇO, Eduardo. *Fernando Pessoa revisitado*. Lisboa: Moraes Editores, 1981.

MELO E CASTRO, E. M. de. *O paganismo em Fernando Pessoa*. São Paulo: Annablume, 2011.

MOISÉS, Massaud. *A Literatura Portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 1994.

MOISÉS, Massaud. *Fernando Pessoa: O espelho e a esfinge*. São Paulo: Cultrix, 1998.

PAZ, Octavio. *Fernando Pessoa: o desconhecido de si mesmo*. Lisboa: Vega, 1988.

PESSOA, Fernando. O caso mental português. In: *O rosto e as máscaras*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1979.

PESSOA, Fernando. *Poesias coligidas: Quadras ao gosto popular. Novas poesias inéditas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

PESSOA, Fernando. *Fernando Pessoa: Poemas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

PESSOA, Fernando. *Poesia inglesa*. Lisboa: Horizonte, 1995.

- PESSOA, Fernando. *Poesias oculistas*. São Paulo: Aquariana, 1996.
- PESSOA, Fernando. *35 Sonnets*. São Paulo: Arte Pau-Brasil, 1998.
- PESSOA, Fernando. *A educação do estóico*. Lisboa: Assirio & Alvim, 2001.
- PESSOA, Fernando. *Mensagem*. São Paulo: Martin Claret, 2003.
- PESSOA, Fernando. *Poesia de Álvaro de Campos*. São Paulo: Martin Claret, 2006.
- PESSOA, Fernando. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2014.
- PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- PESSOA, Fernando. *Poesias*. Porto Alegre: L&PM, 2017.
- PESSOA, Fernando. *Odes de Ricardo Reis*. Mem Martins: Europam, s/d.
- QUADROS, Antônio. Introdução à vida e à obra poética de Fernando Pessoa. 2. As raízes, a infância a primeira adolescência. In: *Odes de Ricardo Reis*. Mem Martins: Europam, s/d.
- SENA, Jorge de. O Heterônimo Fernando Pessoa e os poemas ingleses que publicou. In: PESSOA, Fernando. *Poemas ingleses*. Lisboa: Atica, 1974.
- SEVERINO, Alexandrino E. *Fernando Pessoa na África do Sul*. 1970. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Marília, 1970. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/viewFile/3335/3057>. Acesso em: 22 nov. 2017.
- SIMÕES, João Gaspar. *Vida e obra de Fernando Pessoa*. Lisboa: Bertrand, 1981.
- ZENITH, Richard. Post-mortem. In: PESSOA, Fernando. *A educação do estoico*. Lisboa: Assirio & Alvim, 2001, p. 85-110.

Data de recebimento: 28 de janeiro de 2021.

Data de aprovação: 03 de outubro de 2021.



Vidro do mesmo vidro: visualidade e transparência na poética de Rosa Maria Martelo

Vidro do mesmo vidro: Visuality and Transparency in Rosa Maria Martelo's Poetic

Nuno Brito

University of California Santa Barbara (UCSB), Santa Bárbara / Estados Unidos

nunobritos@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-6818-2395>

Resumo: Este estudo tem como objeto a criação da imagem poética na produção literária de Rosa Maria Martelo, os seus processos e recursos num amplo diálogo intertextual e interartístico com outras formas de criação da imagem verbal e visual, assim como salientar o seu contacto com a tradição literária e artística do passado, aprofundar a sua relação central Imagem-Velocidade e mostrar o seu forte carácter de experimentação e hibridez de género.

Palavras-chaves: Rosa Maria Martelo; imagem poética; matéria.

Abstract: This study is aimed at the creation of the poetic image in Rosa Maria Martelo's literary production, its processes and resources in a wide inter-textual and inter-artistic dialogue with other forms of creating the verbal and visual image. Furthermore, this essay intends to highlight the contact of this creation with the literary and artistic tradition of the past, to deepen its central relationship Image-Speed and to show its strong experimental character and genre hybridism.

Keywords: Rosa Maria Martelo; poetic image; matter.

pensar essa coisa por dentro e por fora –
com tesoura e lápis inventá-la sem eira nem beira, e deixá-la na rua
a ver como mexia, a ver se nos fugia.

Rosa Maria Martelo

A criação da imagem poética em Rosa Maria Martelo está, desde o início, marcada por um amplo diálogo com outros processos de criação (poéticas e artísticas); por uma evidência dos recursos literários, e por um amplo poder sugestivo e sensorial para o qual contribuem o cruzamento de imagens perceptivas e a contínua sobreposição de diferentes planos.

A produção da imagem surge, essencialmente, da relação entre imagem e movimento, da plasticidade e materialidade da metáfora, da aceleração da palavra com a imagem e do poema na sua relação interartística.

Centremo-nos por momentos na unidade poética: *Matéria* (de 2014), e desde logo no título; ao encontro (possível) da *Matéria Solar* de Eugénio de Andrade, ou de uma matéria poética, este título instaura um lugar semântico associado ao tangível (ao palpável), mas também a um tema, assunto ou causa.

Contactando com o Modernismo o retrato do exterior, inerente a este livro, apresenta-se, por vezes, fragmentado e mutável; a noção de “um fragmento absoluto em diálogo explícito com Friedrich Schlegel e o Romantismo alemão evidencia um oxímoro da criação poética: a um Mundo/Linguagem, descontínuo, é nos dada a vivenciar a totalidade no fragmento. A criação poética é apresentada, então, como um ofício de construção: “Tracejados, recortes, uníamos os pontos [...] continuávamos nisto: pensar essa coisa por dentro e por fora –/com tesoura e lápis inventá-la sem eira nem beira, e deixá-la na rua/a ver como mexia, a ver se nos fugia. Um fragmento absoluto” (MARTELO, 2014, p. 9).

A criação poética é aqui apresentada como um exercício (artesanal) de animar (dar vida ao que se encontra isolado), a poesia vista aqui como um ato de completar espaços, ou nas palavras de Rosa Maria Martelo: de unir os pontos.

Os utensílios artísticos constituem um campo semântico constantemente invocado nesta poética, particularmente aqueles utilizados nas artes visuais: tintas, pincéis, tesouras, papel, lápis, ou ainda o copo sujo de tinta do poema “A última cor” são parte da matéria do poema. Ferramentas de produção artística que permitem visualizar o poema como uma oficina onde outras artes (como a pintura, a fotografia, o cinema, a escultura ou a performance) se manifestam.

Em *Matéria*, a criação poética é comparada a um exercício ilimitado de criação de imagens – como bem nos ilustram estes versos: “há um pensar por imagens ao qual as palavras/chegam com atraso” (MARTELO, 2014, p. 47). Procurar compensar este atraso torna-se um ato inerente à própria construção poética: completar a linguagem, suprir uma descompensação e nivelá-la com o visual – ou doutra forma – tornar absoluta essa comunhão entre as diferentes linguagens – Gesto de unir os pontos – de criar pontes: de animar verdadeiramente a linguagem. Há, por isso, um pensar por imagens que completa a linguagem: “há, eu sei, um avanço da imagem na linguagem” (MARTELO, 2014, p. 47). Um avanço que a linguagem tem que atingir e corresponder, e só com essa correspondência é possível – e aqui é central esta imagem: “colar o vidro das palavras ao vidro das coisas”.

A linguagem verbal é apresentada, assim, enquanto um espaço estilizado ao qual é dada a possibilidade (poética) de uma comunhão. Nesse sentido, a imagem poética não só completa a linguagem, dissolve o que ela tem de limite e torna possível a sua expansão, há um pensar por imagens que adianta a linguagem, que a ilimita. Há um pensar por imagens que ultrapassa a linguagem escrita e “ao qual as palavras chegam com atraso” (MARTELO, 2014, p. 47), essa expansão é o próprio espaço poético.

Intertextualidade, aqui, com o texto de Fernando Pessoa (2008) publicado em 1912 na revista *A Águia*,¹ em que ele aponta as características de toda a poesia objetiva – nitidez, plasticidade e imaginação: “tomando este termo no próximo sentido de pensar e sentir por imagens” (PESSOA, 2008, p. 8). A esta aceção de imaginação, Fernando Pessoa alia os conceitos de rapidez e deslumbramento.

Para Rosa Maria Martelo, fazer imagens é, não só, suprir uma descompensação entre subjetividade e objetividade e ajustar as duas por uma mesma velocidade, mas também acelerar, com imagens, a linguagem. “Há um azul que excede a palavra azul, há esse azul, e quando a sua mancha alastra, atrasa-se qualquer palavra acerca disso”. (MARTELO, 2014, p. 47). A relação entre imagem e velocidade torna-se central nesta poética – deslumbramento e rapidez que passa pela valorização incessante das sensações visuais enquanto lugar central.

¹ Textos publicados na 2ª série da revista, números 9, 11 e 12, de set., nov. e dez de 1912.

A rapidez e o deslumbramento ao serviço da criação da imagem poética. Começando logo pelos títulos – dos 22 títulos que formam *Matéria*, sete referem diretamente uma cor: os poemas “Negro”, “Verde”, “Vermelho”, “Amarelo”, “Azuis”, “Branco” e “A última cor” formam uma corrente semântica dentro do plano cromático, com a sua possibilidade ilimitada de variações. Atentemos precisamente ao poema “A última cor”:

«Venenoso escuro» disse a criança
Ao mergulhar na água o pincel sujo de tinta.

Aviso, sinal, apocalipse, rio sem futuro,
Pequeno muro onde cor nenhuma
Fechava a toda a luz um copo de água.
(MARTELO, 2009, p 29.)

Em contacto direto com o ato de pintar, a última cor é ao mesmo tempo resumo de todas as cores utilizadas na criação de uma pintura e o produto final de um desperdício (as cores que não são aproveitadas no ato de pintar). O ato de dissolução de todas as cores num copo torna-se, em si, elemento gerador destas novas variações cromáticas que desencadeiam uma corrente associativa de memórias: a última cor ou cor nenhuma: “aviso, sinal, apocalipse, rio sem futuro”. impressões e estados internos concretizados em toda a sua plasticidade e nitidez – enumeração de uma corrente intuitiva, para a qual, é necessária uma cor que lhe dê forma – uma imagem e um nome (A última cor). Ou seja – tudo isto. Exercício de animar um estado interno, de equilibrar a imagem enquanto energeia e a subjetividade interna, associativa, de fundir a matéria sensível com uma matéria etérica – a do pensamento e a da memória. A Poética de Rosa Maria Martelo manifesta-se enquanto espaço de diluição, de polaridades a serem vencidas.

O poema “Transporte” revisita o amor enquanto núcleo temático reiterado ao longo da história literária, “assim se tem falado do amor” – “assim teremos dito, pelos séculos, todos, muitas vezes repetindo,/tempo sobre tempo, um depois do outro”.

Diálogo intertextual que revisita lugares recorrentes e comuns simulando os excessos de um discurso passional – os choques semânticos que procuram reproduzir os seus paradoxos, a sedimentação das camadas do discurso. De Camões ao ultrarromantismo: lugar polarizado por antíteses intensas, choques que se anulam: “fogo que arde sem se ver”

(CAMÕES, 1991, p. 56). Jogo de oxímoros de uma construção “já muito destilada” (MARTELO, 2009, p. 29). Palavra central também no poema “Ar” do livro *A porta de Duchamp*: “A tesoura é aqui apenas uma imagem, não serve para cortar, nem perfurar, não deixa à vista mais nada que uma leve sensação de atrito, já muito destilada” (MARTELO, 2009, p. 29).

A intensidade sinestésica deste poema é intensificada com a aparição da tesoura (evidenciada enquanto imagem) – os recursos literários e os processos de criação de imagens são dados a ver – e destacados enquanto processo – manifestam-se como lugar orgânico na própria criação poética.

Tal como as tesouras e os pincéis, também as imagens, as sinestesias, as síncope e sobretudo os processos metafóricos são ferramentas deixadas no poema – espalhadas pelos poemas. Nítidas na sua criação, “recortadas”, como se o poema fosse um estúdio – onde o fazer poético e a criação de imagens estivessem à mostra.

Os utensílios artísticos e recursos literários tecem uma rede semântica que abrange as diferentes artes invocadas, os seus utensílios e técnicas, recursos nomeados e destacados como evidência que intensificam a sua utilização no poema. Tornar palpável esse transporte é um processo amplamente utilizado na criação da imagem poética em Rosa Maria Martelo. Ele não só concretiza e ressalta uma ligação – criando uma zona de transparência, mas possibilita também uma plena concreção imagética – por figuras.

A sensação de unidade inerente à leitura de Rosa Maria Martelo parte dessa sugestão subtil, da confluência constante de olhares e linguagens. Semelhante a um abrir portas (imagem central – e mensagem de *A porta de Duchamp*: símbolo vivo, orgânico e material, na aceção da antiguidade clássica. O símbolo, enquanto, expressão material de um estado ou ideia (a chave da cidade ou o laço negro). Trata-se de uma concreção material de um estado, atitude ou ideia, que permite, na imagem de Rosa Maria Maria Martelo, sobrepôr o vidro das palavras ao vidro das coisas (MARTELO, 2009, p. 13), tornar nítido e transparente o processo de criação, tornar perceptivo um contacto: numa outra imagem: um vidro do mesmo vidro, mostrar “uma certa transparência da matéria” (MARTELO, 2009, p. 29).

Da construção da imagem enquanto evidência (e não como ocultamento, baço e complexo):

Atentemos ao poema “Ar”:

O bico da tesoura a levantar ligeiramente a pele. E o ar da manhã. Todas as manhãs a amanhecerem assim. «Um pouco dentro de mais», poderá alguém dizer, talvez pensando em sangue, ou carne viva. Mas não é isso. A tesoura é aqui apenas uma imagem, não serve para cortar, nem perfurar, não deixa à vista mais nada que uma leve sensação de atrito, já muito destilada: uma porta aberta pela manhã – e o ar muito fresco ainda, quase húmido. Sei que ver é uma maneira de ser visto. Não uma ferida, mas um estar a descoberto, e nem sequer muito fundo, porque não há fundo. Antes uma certa transparência da matéria, sob a qual o sangue corre como fora corre um rio. (MARTELO, 2009, p. 29).

A Tesoura, enquanto imagem evidenciada, destaca o recurso, amplificando o seu poder de expressividade: a imagem, materializada também enquanto evidência, é duplamente fortalecida. A tesoura é colocada no centro de uma rede semântica que sugere o corte, a ferida, a pele e a perfuração. Contacta aqui com certos lugares de Luís Miguel Nava, a pele, a sobreposição de planos de ampla sugestão sensorial e emotiva, o ato de rasgar, o predomínio do táctil.

Regressemos a esta imagem: sobrepor o vidro das palavras ao vidro das coisas é suprimir uma descompensação, nivelar duas realidades, fazer desaparecer, como observa Ernest Cassirer em *Linguagem e Mito*: “a tensão entre o mero ‘signo’ e o ‘designado’; em lugar de uma ‘expressão’ mais ou menos adequada, apresenta-se uma relação de identidade, de completa coincidência entre a ‘imagem’ e a ‘coisa’, entre o nome e o objeto” (CASSIRER, 1992, p. 76). Vidro do mesmo vidro – na organicidade da imagem; ou ainda em comunicação com Mário Cesariny (2007, p. 67), trata-se também nesta poética de vencer o que há entre nós e as palavras; seja isso: “Metal fundente”, “hélices que andam e podem dar-nos a morte”, “os emparedados”, ou “o nosso dever de falar”. Criar A mais estreita linha: esse contacto e sobreposição ténue é o que interessa à poética de Rosa Maria Martelo, nos seus processos de criação de imagens – aproximar, confluír, cruzar olhares e tempos numa “linha onde tudo se inicia” (MARTELO, 2009, p. 10). Sensação de uma unidade

constantemente fragmentada, de continuidade e interrupção que dá ao leitor a possibilidade, como observou Luis Maffei (2010, p. 3), de ligar os textos uns aos outros produzindo inesperados sentidos, criando um lugar múltiplo tocado pela opacidade e pela transparência. Transparência no próprio processo de criação e no recurso à máxima expressividade e plasticidade da língua. É de salientar a criação de redes semânticas que estabelecem um diálogo amplo entre si ao longo dos diferentes textos. Espaço de polissemia, em que a mesma palavra (utilizada como rima) adquire novas ramificações de significados e sugestões: “como a palavra porta descola de qualquer porta se a dissermos duas vezes: uma porta-porta” (MARTELO, 2009, p. 7), ou ainda o azul que excede a palavra azul. Exercício de multiplicar sentidos que transporta a palavra para outros planos sugestivos. O que interessa a esta criação é eliminar distâncias, trazer o longe para perto, evidenciar, criando transparências e confluências entre olhares e criações. Aproximar “o lado onde se bate e o outro lado do mundo” (MARTELO, 2009, p. 30) – é de ressaltar neste verso o diálogo com o poema “A porta aporta” de Luiza Neto (JORGE, 1993).

Poética de grande intertextualidade, a criação de Rosa Maria Martelo manifesta-se, na sobreposição de diferentes linguagens artísticas e enquanto processo. Área de interceção com outras artes (enquanto tempos, olhares e linguagens) que se concretiza fortemente no domínio da literatura efrástica: *A porta de Duchamp* que comunica com a instalação do artista francês, o poema filme que revisita a linguagem cinematográfica de Hitchcock e o texto “O viajante”, que prolonga poeticamente, a pintura *O Viajante sobre o Mar de Névoa* de Caspar David Friedrich são diálogos com outras formas de produção de imagens que criam um lugar interartístico (múltiplo) pautado pela diversidade e por uma forte vertente reflexiva que nos aproxima do ensaio.

Assim as relações interartes, objeto de eleição dos estudos de Rosa Maria Martelo são intensamente deslocadas para a sua poética através da reflexividade ensaística e uma forte componente metapoética: tecendo-se assim (entre diversos grãos de voz: Uma poesia que se propõe “pensar essa coisa por dentro e por fora –/com tesoura e lápis inventá-la sem eira nem beira, e deixá-la na rua/a ver como mexia, a ver se nos fugia” (MARTELO, 2014, p. 9).

A imagem poética em Rosa Maria Martelo é assim criada com recurso a processos múltiplos, à confluência e à interceção de diferentes olhares e planos, à relação imagem-movimento, à máxima exploração

da plasticidade da língua, dos seus elementos sugestivos que servem a intensa concreção imagética e a materialidade dos símbolos. Lugar de des-subjectivação onde as figuras e recursos (imagens) se tornam nítidos e tangíveis.

Marcada pela nitidez, plasticidade e imaginação ela não deixa de ser subtil, vaga e complexa, nas aceções que Pessoa lhes conferia em 1912, exercício limite de uma síntese absoluta que citando Luis Maffei (2010, p. 4) nos põe diante de uma obra “quase perfeita”. O poema enquanto corpo visível, forma informe, intermitência e porta multiplicadora de leituras, olhares, tempos e memórias.

Referências

A ÁGUA. Porto: [s. n.], 1912.

CAMÕES, L. V. de. *Sonetos*. Lisboa: Europa-América, 1991.

CASSIRER, E. *Linguagem e mito*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CESARINY, M. *Uma grande razão: os poemas maiores*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.

JORGE, L. N. *Poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1993.

MAFFEI, L. Opacidade e transparência: recensão de *A porta de Duchamp*, de Rosa Maria Martelo. *Pequena Morte*, Rio de Janeiro, n. 21, set. 2010. Disponível em: <http://www.pequenamorte.net/14-16/#.VKieHyusUd0>. Acesso em: 28 dez. 2014.

MARTELO, R. M. *A porta de Duchamp*. Lisboa: Averno, 2009.

MARTELO, R. M. *Matéria*. Lisboa: Averno, 2014.

PESSOA, F. A nova poesia portuguesa no seu aspecto psicológico. In: AREAL, L. *Arquivo Pessoa*. Lisboa: Obra Aberta 2008. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/typographia/textos/arquivopessoa-3101.pdf>. Acesso em: 19 dez. 2014.

Data de recebimento: 7 de julho de 2021.

Data de aprovação: 12 de janeiro de 2022.

ENTREVISTA



**“Editar Pessoa é e sempre será uma tarefa de Sísifo...”:
entrevista com o professor Jerónimo Pizarro**

***“Editar Pessoa é e sempre será uma tarefa de Sísifo...”: interview
with professor Jerónimo Pizarro***

Marcelo Alves da Silva¹

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro, Rio
de Janeiro / Brasil

br.marceloalves@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0001-8284-5418>

Pedro Martins Cruz de Aguiar Pereira²

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro, Rio
de Janeiro / Brasil

pmcap1996@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0001-7093-814X>

A inspiradora carreira acadêmica do professor Jerónimo Pizarro, nos campos da docência, da tradução, da investigação e da edição das obras de Fernando Pessoa, é motivo para que o entrevistemos no atual número da *Revista do Centro de Estudos Portugueses*.

Jerónimo Pizarro é graduado em Letras pela Universidad de Los Andes, mestre em Estudos Portugueses pela Universidade Nova de

¹ Especialista em Literaturas Portuguesa e Africanas pelo PPGLEV-UFRJ. Mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pelo PPGL-UERJ. Doutorando em Literatura Portuguesa pelo PPGL-UERJ.

² Graduado em Letras - Português/Latim pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Mestrando em Literatura Portuguesa pelo PPGL-UERJ.

Lisboa, doutor em Linguística Portuguesa pela Universidade de Lisboa e doutor em Literatura Hispânica pela Universidade de Harvard.

O investigador contribuiu com sete volumes para as edições críticas das obras de Fernando Pessoa, publicadas pela Imprensa Nacional-Casa da Moeda, a saber: *Obras de Jean Seul de Méuret* (2006), *Escritos sobre génio e loucura* – dois tomos (2006), *Fernando Pessoa: entre génio e loucura* (2007), *A educação do stoico* (2007), *Sensacionismo e outros ismos* (2009), *Cadernos* – tomo I (2009) e *Livro do desasocego* – dois tomos (2010).

Em 2010, preparou, com Patricio Ferrari e Antonio Cardiello, a publicação *A biblioteca particular de Fernando Pessoa*, resultado do trabalho de digitalização dos itens bibliográficos pertencentes ao poeta português e hospedados atualmente na Casa Fernando Pessoa.³ Entre 2010 e 2013, coordenou duas novas séries da editora Ática. A primeira, “Fernando Pessoa – Obras”, originou os seguintes itens: *Provérbios portugueses* (2010), *Argumentos para filmes* (2011), *Associações secretas e outros escritos* (2011), *Sebastianismo e Quinto Império* (2011), *Prosa de Álvaro de Campos* (2012), *Ibéria: introdução a um Imperialismo futuro* (2012). A segunda, “Fernando Pessoa – Ensaística”, apresentou monografias em torno da obra do escritor português: *Misoginia e anti-feminismo em Fernando Pessoa* (2011), de José Barreto; *Pessoa existe?* (2012), do autor aqui entrevistado; e *As paixões de Pessoa* (2013), de George Monteiro. Em 2013, Pizarro foi o comissário da visita de Portugal à Feira Internacional do Livro de Bogotá (FILBo) e ganhou o Prêmio Eduardo Lourenço.

Atualmente, Jerónimo Pizarro é professor associado do Departamento de Humanidades e Literatura da Universidad de Los Andes (Uniandes), Bogotá-Colômbia; é editor-chefe da *Pessoa Plural – Revista de Estudos Pessoaanos* editada pelo Departamento de Estudos Portugueses e Brasileiros da Universidade de Brown, pelo Departamento de Estudos Literários Comparativos da Universidade de Warwick e pelo Departamento de Humanidades e Literatura da Universidad de Los Andes (cf. PESSOA..., 2012-2014); e coordena a “Coleção Pessoa”, da editora Tinta-da-China, responsável por publicar novos ensaios e edições críticas do ortônimo e dos heterônimos. Recentemente, é de sua autoria o volume

³ Os itens digitalizados podem ser acessado no endereço eletrônico da Biblioteca da Casa Fernando Pessoa (cf. BIBLIOTECA..., c2018).

Fernando Pessoa: a critical introduction (Sussex Academic Press, 2020) e a edição crítica de *Mensagem* (Tinta-da-China, 2020).

Não bastasse essa trajetória profícua, que testemunha os seus conhecimentos de crítica textual e das literaturas de expressão portuguesa, no que concerne à edição e à divulgação da obra de Fernando Pessoa e de seus heterônimos, Jerónimo Pizarro contribui constantemente, enquanto antologizador, prefaciador e tradutor, para a recepção de escritores luso-brasileiros da contemporaneidade em países de língua hispânica. Lembremo-nos também de que o professor entrevistado assiste a crítica literária pessoana com variados estudos publicados em periódicos internacionais.

O professor luso-colombiano já esteve algumas vezes no Brasil. Compôs a mesa-redonda “Arquivos e cartas” no XV Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC), realizado entre 7 e 11 de agosto de 2017 na Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Virtualmente, coordenou o simpósio “Papéis redescobertos e revisitados – Documentos inéditos de Fernando Pessoa 85 anos depois” no I Congresso Internacional do PPGLEV-UFRJ, evento realizado de forma *on-line* entre 16 e 18 de novembro de 2020. Expressamos, por fim, a nossa alegria e os nossos agradecimentos quanto ao aceite do professor Jerónimo Pizarro à realização desta entrevista.

Marcelo Alves da Silva – *Prof. Jerónimo, o Sr. poderia nos dar um testemunho de como, no início de sua carreira universitária, deu-se o interesse pela obra de Fernando Pessoa? Quais foram as suas primeiras experiências e eventuais desafios até o contato mais imediato com colaboradores da “Equipa Pessoa” e, conseqüentemente, com os papéis pessoanos? Que orientações gerais gostaria de compartilhar conosco, considerando que muitos leitores dessa entrevista ou investigam atualmente os escritos de Fernando Pessoa ou se interessam pela obra do poeta português?*

Jerónimo Pizarro – Digamos que cada vez há mais estudos, mas que ainda são poucos aqueles bem informados e com propostas originais. Eu costumo começar a ler uma tese pela bibliografia, e logo fico com uma imagem de atualidade ou anacronismo, de curto ou longo “alcance” investigativo. De Pessoa já foram criados até sabonetes (pela Bertrand, que não é propriamente uma livraria de aeroporto!), e cada dia há mais livros de e sobre o autor, e um crescente *merchandising*. Ler Pessoa é

um ato complexo, porque há edições que criam publicidade enganosa (uma que promete o *Teatro completo*, por exemplo) e publicações que não circulam fora de Portugal ou de Brasil. Orientações? Se eu começar pelo fim, duas sugestões: criar uma boa biblioteca pessoana (não tem que ser a Pessoaateca⁴ de Carlos Ciro, nem a *Pessoana* de José Blanco⁵), e procurar um equilíbrio entre a crítica literária e a crítica textual, porque cada leitor cria um Pessoa (e convém descobrir muitos), mas Pessoa também está nos seus papéis.

No meu caso, eu tinha no início um interesse muito borgeano por Pessoa, e queria escrever uma dissertação sobre Pessoa e Borges (*Fernando Pessoa, auctor in fabula*, 2003); depois comecei a percorrer o seu espólio e cheguei a um núcleo e textos sobre gênio e loucura, que foi a base da minha dissertação de doutoramento na FLUL (2006). Essa dissertação foi o meu cartão de entrada na “Equipa Pessoa”, na qual estive vários anos, antes de procurar continuar o mesmo tipo de trabalho crítico com maior autonomia. Quando a INCM rejeitou certas propostas e a Ática e outras editoras mostraram interesse, eu percebi que nem toda a prosa pessoana tinha cabimento na INCM, e que eu tinha que enveredar por outros caminhos. A INCM não teria publicado por volta de 2010-2012 nem os *Provérbios portugueses*, nem as *Cartas astrológicas* (cf. PESSOA, 2011), nem a *Prosa de Álvaro de Campos*. Eu aprendi imenso de Ivo Castro,⁶ de Luiz Fagundes Duarte,⁷ de João Dionísio,⁸ de Luís Prista⁹ e de Manuela Vasconcelos, uma das responsáveis pelo tratamento do espólio pessoano que está na BN: mas foi uma aprendizagem individual, porque eles, em 2006, já não trabalhavam em equipa nem se reuniam (passaram cinco anos antes de uma reunião parcial, para discutir

⁴ Trata-se da coleção bibliográfica e documental relativa ao poeta português e pertencente ao tradutor, poeta e ensaísta colombiano Carlos Ciro. O acervo pessoal pode ser visualizado em sua página no *Instagram* (@pessoaateca_total).

⁵ Cf. BLANCO, 2008.

⁶ Professor catedrático da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

⁷ Professor associado do Departamento de Estudos Portugueses da Universidade Nova de Lisboa.

⁸ Professor associado do Departamento de Literaturas Românicas da Universidade de Lisboa.

⁹ Atualmente professor na Escola Secundária José Gomes Ferreira. Já foi professor assistente da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

a Série Menor). Eu li os livros, artigos e diversos trabalhos dos membros dessa Equipe (e ainda ajudei a criar um Mestrado em Crítica Textual na FLUL), e essas leituras, certos cursos de verão e algumas conferências foram decisivos na minha formação intelectual.

Pedro Martins Cruz de Aguiar Pereira – *A existência de mais de uma edição de obras tais como Fausto e Livro do desassossego, à despeito dos diferentes critérios do estabelecimento dos textos, parece comprovar uma convergência plural entre conteúdo e forma no que tange aos escritos de Fernando Pessoa. Há, entretanto, nos empreendimentos críticos, ainda um afastamento dessa natureza monadológica e uma busca por unidade de discurso nas obras de Pessoa. O senhor crê que persiste, nos ambientes críticos dedicados aos escritos pessoanos, a manutenção da ideia de unidade? Acredita que as investigações devem, necessariamente, reconhecer – inclusive a partir da materialidade do texto pessoano – a proeminência da “diversidade”, terminologia tradicional, por exemplo, em Jacinto do Prado Coelho (cf, COELHO, 1963)?*

JP – Prado Coelho formalizou a discussão eterna entre unidade e diversidade, tentando defender – quase para proteger Pessoa ou o seu gênio (o qual é desnecessário...) –, a unidade da obra plural pessoana. Essa discussão nunca mais vai terminar. O meu contributo foi um livro, coeditado com Patricio Ferrari, apresentando e discutindo os 136 autores fictícios da galáxia pessoana (*Eu sou uma antologia*¹⁰, 2013). Mas depois temos a questão do cânone textual. Existe um *Livro*? Existe um *Fausto*? Acho que não. Existe uma pluralidade textual – que o projeto *LdoD* de Manuel Portela¹¹ faz muito visível, e também o confronto da edição em papel e da edição digital do *Fausto*, de Carlos Pittella¹² –, e uma certa impossibilidade de definir o cânone textual pessoano: depende de atribuições, de considerações teóricas sobre variantes, de novos “hallazgos”, de interpretações, de análises técnicas... e ainda de grupos e capelinhas. Teresa Rita Lopes rompeu relações com Fernando Cabral Martins e Richard Zenith, e começou pouco depois a publicar o “seu”

¹⁰ Publicado aqui no Brasil com o título *136 pessoas de Pessoa* (Tinta-da-China Brasil, 2017).

¹¹ Professor catedrático do Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

¹² Pesquisador assistente no Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa.

Pessoa no Brasil, como se tivesse começado do zero com quase oitenta anos (ela nasceu em 1937). Se Pessoa ainda pode ser reinventado por uma editora duas ou três vezes ao longo da sua vida, quantos Pessoa não são possíveis? Aliás, um editor pode perfeitamente avançar com mais do que uma proposta de publicação, como fez Pittella, e ninguém é obrigado, enquanto editor, a propor apenas uma organização do mesmo material textual, ou a manter sempre a mesma ortografia, ou a seguir indefinidamente os mesmos critérios. Eu ainda desejo visitar livros que editei há mais de 10 anos, porque posso aperfeiçoar o que fiz e pôr em circulação (numa versão revista, com mudanças, com novas notas e informações) livros que já estão esgotados. Não esqueçamos que Pessoa é infinito e cada um de nós finito: nunca teremos o tempo necessário para ler tudo o que escreveu e muito menos para ler o que já foi escrito sobre Pessoa. E também não para o editar. Editar Pessoa é e será sempre uma tarefa de Sísifo...

MAS – *Permanecem, no mercado editorial brasileiro, algumas edições das obras de Fernando Pessoa e de seus heterônimos baseadas nas vulgatas, isto é, nas primeiras edições da Ática. Somam-se a este fenômeno as inúmeras versões digitais – gratuitas ou a preço irrisório –, cujo estabelecimento do texto não segue critérios rigorosos da Crítica Textual. Lembrando-se das palavras do professor Ivo Castro, no clássico Editar Pessoa (cf. CASTRO, 1990), em que duvidava do desaparecimento da vulgata em face das futuras edições críticas, como o senhor entende o seu particular trabalho de editor diante do cenário que descrevemos? As atuais edições críticas seriam capazes de criar, digamos, uma nova fruição poética para os leitores desta geração, aspecto a rivalizar, ainda, com os textos das vulgatas?*

JP – Nas nossas universidades, incluída a minha, há muitos colegas que nem sabem bem o que é uma edição crítica e porque é importante e necessária. Castro identificou a *vulgata* com a Ática, mas há muitas *vulgatas*, não apenas essa, e também há muitas edições críticas. Isso faz parte da multiplicidade que já discutimos. Em geral, na investigação acadêmica falta uma maior pesquisa e crítica de fontes, e uma boa edição depende dessa pesquisa e dessa crítica. Quem procura uma edição mais fiável está à procura de um trabalho mais longo, mais sólido, mais complexo. E até de uma leitura mais marcante, mais inesquecível. Uma edição crítica não pretende rivalizar com outras, mas assinalar um antes e

um depois. Eu lamento que muitos pesquisadores repitam erros (a data da Empresa Íbis, a atribuição a Pessoa de um texto de Wilde, a leitura errada de um trecho do *Livro do desassossego* etc.), simplesmente porque não foram para além de uma edição pouco cuidada ou de uma versão digital acriticamente aceite. Tendo tão pouco tempo para ler os livros todos que gostaríamos de ler, podíamos, parece-me, não dissociar o rigor da fruição. Uma má tradução de Dante pode estragar ou limitar para sempre a nossa leitura da *Commedia*; uma má edição de Pessoa pode condicionar e induzir em erro a nossa interpretação de determinadas obras pessoanas. A interpretação não começa depois da tradução, depois da edição, mas começa com a tradução, com a edição. E muito mais no caso de autores póstumos, construídos amplamente na posteridade.

PAP – *Há, no campo da Crítica Textual, alguns métodos pertinentes para o estabelecimento de textos e de edições críticas, tais como o método lachmanniano, a metodologia de Joseph Bédier (1864-1938), a de Giorgio Pasquali (1885-1952), a de Michele Barbi (1867-1941), bem como a “bibliography”, o neolachmannismo e a crítica de variantes (genética). Qual o método que o senhor costuma utilizar nas edições críticas das obras de Fernando Pessoa? Considera que o crítico literário investigador da obra pessoana deve ter conhecimentos mínimos da Crítica Textual para precisar melhor suas análises?*

JP – Eu não defenderia apenas um método, mas o conhecimento e a conjugação de vários, até porque não todos foram pensados para manuscritos modernos, para casos de originais presentes. Neste sentido, existem esses métodos e outros e, a meu ver, quem trabalha num arquivo e com manuscritos de autor precisa de ter uma formação filológica mínima. Não esqueçamos que um dos objetivos máximos da Crítica Textual é a preparação de uma edição crítica. E preparar este tipo de edição requer conhecimentos prévios em vários campos e de diversas disciplinas de índole histórica (a “bibliography”, ou a paleografia, por exemplo). Editar Lope de Vega, editar Pessoa, editar Vallejo, entre outros casos célebres, não é possível sem bons conhecimentos de língua e cultura, sem o diálogo com uma vasta tradição crítica. Quem comenta Dante sabe que existem sete séculos de comentários prévios... Que o passado ilumina o presente. Nós vivemos tempos de um grande apagamento da História, de uma ampla disputa política pelo controle e conformação do passado, e estes processos já estão condicionando o futuro do que podemos ser em pleno

direito. Eu espero que para além da hipocrisia de tantas tentativas de apagamento, para além do presentismo das redes, possamos valorar bem o que nos precedeu. Se eu adoro trabalhar imerso em papéis, dentro de arquivos é, em parte, porque adoro regressar às fontes e adoro trabalhar livre da angústia e da especulação própria dessas disputas, muitas vezes ideológicas, poucas vezes informadas.

MAS – *Uma das naturezas poéticas da obra pessoana – se o senhor concordar conosco – parece ser o deslindamento, por meio do heteronimismo, da moderna questão kantiana acerca dos limites do conhecimento. Tratar-se-ia de uma entrada epistemológica para a poesia de Pessoa paralela àquela que, dentre outras, dominou determinados itens da bibliografia passiva sobre a obra do poeta português: a de teor psicanalítico. Com as edições críticas que vieram à lume nesses últimos anos, verificamos que a organização dos poemas, a escolha de variantes e os esboços de projetos, outrora inéditos, desestabilizam leituras clássicas. Como vê o relacionamento e/ou a compatibilidade entre as recentes edições críticas e as leituras dos itens canônicos presentes na bibliografia passiva?*

JP – Em geral, vejo um diálogo e um processo constante de recanonização. Nenhuma edição deve ser feita contra outra (embora existam casos...), mas em prol de um campo bibliográfico em crescimento e do qual somos uma parte ínfima. As edições críticas querem apenas dar mais profundidade a cada texto (lembrar, por exemplo, a existência de inúmeros testemunhos textuais) e fornecer mais elementos de estudo e de apreciação. Num mundo ideal, qualquer crítico consultaria essas edições, e outras. O único que é de lamentar, mas é uma questão cultural (começa com a escola), é que tanta crítica seja feita sem a consulta dos materiais expectáveis e “sin ir al fondo del asunto”. Para mim, por exemplo, faz pouco sentido que certa crítica – a de teor psicanalítico, por exemplo – se faça com desconhecimento do que Pessoa escreveu sobre a sua psique, sobre Freud e sobre a relação da literatura com a medicina, em geral, ou que se fale de traumas de forma mecanicista e sem referir, por exemplo, a trabalhos de Judith Butler, Cathy Caruth¹³, Shoshana Felman,

¹³ Professora do Departamento de Inglês e de Literatura Comparada da Universidade Cornell, Nova Iorque, Estados Unidos.

entre outros. A melhor crítica tem boas bases (um texto fidedignamente estabelecido) e é a continuação de um diálogo.

PAP – *A professora Maria Irene Ramalho de Sousa Santos, em seu livro Poetas do Atlântico, anota que ainda são poucos os trabalhos acadêmicos em terras anglófonas que fazem jus à obra de Fernando Pessoa (SANTOS, 2007). Recentemente, porém, o senhor lançou Fernando Pessoa: A Critical Introduction (2020), o que nos parece colaborar cada vez mais com a recepção crítica de Fernando Pessoa nos países de língua inglesa. O senhor acredita, pois, que o fenômeno descrito pela professora Irene Ramalho mudou substancialmente nesses últimos anos? Localiza algumas linhas de força na crítica pessoanista de índole anglófona?*

JP – Eu gostaria de fazer esta mesma pergunta à Maria Irene Ramalho (risos). Penso que ainda são poucos esses trabalhos acadêmicos, mas que algumas novidades são promissórias: penso em muitas teses recentes, em muitos artigos dos últimos anos, em livros publicados pela Palgrave, pela Oxford, pela Legenda, pela Tagus Press, pela Gávea-Brown e por outras chancelas e editoras. E ainda na revista que coedito e que em 2022 fará dez anos: *Pessoa Plural – A Journal of Fernando Pessoa Studies* (cf. PESSOA..., 2012-2014; BROWN..., [c2020]). O livro de Jonardon Ganeri, *Virtual Subjects, Fugitive Selves: Fernando Pessoa & His Philosophy*, publicado em 2020 pela Oxford University Press deve ser dos poucos trabalhos não referidos num artigo recente de António Ladeira, que pode ser de consulta útil a este respeito: “Fernando Pessoa nos Estados Unidos: redesenhando fronteiras” (cf. LADEIRA, 2019).

MAS – *Há pouco tempo, em uma entrevista concedida durante o I Encuentro de Escritores Lusófonos en Venezuela, evento organizado pela CEPE Venezuela¹⁴, o senhor desmistifica a imagem melancólica e tristonha de Fernando Pessoa, comentando o teor dos testemunhos dados no documentário da RTP¹⁵ e a existência dos textos humorísticos escritos pelo poeta português. Poderia falar um pouco mais sobre esses textos? Do que eles tratam? Como entende esses textos dentro da obra pessoana? Existem projetos para uma possível edição crítica?*

¹⁴ Coordenação do Ensino de Português no Estrangeiro do Instituto Camões. A entrevista completa pode ser acessada em Encuentro... (2020).

¹⁵ Veja-se o documentário “A casa de Fernando Pessoa”, programa apresentado em 25 de janeiro de 1981 no canal RTP (Rádio e Televisão de Portugal) (cf. A CASA..., 1981).

JP – É verdade. Esse documentário encontra-se transcrito no contributo de Clara Cuéllar dos Santos, “A Pessoa por detrás da obra: três documentários do Arquivo RTP” (cf. SANTOS, 2020). Eu entendo que Pessoa não era propriamente um indivíduo triste, embora pudesse ter fases mais obscuras, e, de fato, imagino-o como alguém de mente aberta e lúdica, cultor da ironia, amante da sátira, brincalhão com as crianças (e não só), e divertido em muitas circunstâncias. Nós já conhecemos alguns textos humorísticos de Pessoa. E seria interessante reunir vários. Ricardo Araújo Pereira, em *A doença, o sofrimento e a morte entram num bar – uma espécie de manual de escrita humorística*¹⁶(2016), escreve: “Aquilo a que se costuma chamar, muito prosaicamente, uma piada, é, quase sempre, uma trapaça deste tipo (da magnífica capacidade de deduzir um corolário irrepreensivelmente lógico a partir de premissas fulgurantemente absurdas). Na arca que Fernando Pessoa deixou, os investigadores encontraram o seguinte texto, escrito pelo punho do poeta” (PEREIRA, 2017, p. 35-36). Araújo Pereira (2017) cita o texto seguinte (cf. ANEXO):

Temos ouvido muitas historias tristes a respeito de creanças, mas nenhuma [tão] dolorosa [como a] que aconteceu ao grande filantropo inglez Neverwas, amigo dedicado dos pequeninos.

Passeava elle uma vez á noitinha n’uma estrada quando viu, ao pé d’uma arvore uma creança agachada, parecendo escondida ou querer esconder-se. Avançou para ella.

— Quem és tu? Perguntou. Como te chamas, pequenino?

— José, respondeu a creança que parecia atrapalhada.

— Tens pae, Josésinho?

— Não senhor.

— E mãe?

— Também não.

— Então com quem vives?

— Com uma tia minha.

O philantropo adivinhou a história; uma tia má.

— E a tua tia trata-te bem.

— Às vezes.

— Bate-te?

— Às vezes.

— Ah, fugiste-lhe?

¹⁶ O texto a que se refere Araújo Pereira já havia sido publicado por Teresa Rita Lopes em *Pessoa inédito* (1993).

- Não senhor.
- Então o que fazes, aqui?
- Estou cagando.

PAP – *Tivemos a oportunidade de explorar duas plataformas digitais relacionadas aos escritos de Fernando Pessoa: Fausto: uma existência digital (cf. FAUSTO..., c2011) e Arquivo LdoD (cf. ARQUIVO..., [2010?]). Ambas as plataformas cumprem o propósito de auxiliar, por meio da disponibilização de manuscritos, datiloscritos, transcrições e demais aparatos críticos, os projetos de investigação dos pesquisadores pessoanistas. Na atualidade, porém, as Tecnologias Digitais da Informação e da Comunicação sugerem novas formas de contato e de fruição dos objetos artísticos. No caso da obra de Fernando Pessoa, como o senhor vê o lugar desses projetos digitais? Existiria alguma dialética entre o Pessoa “impresso” e o Pessoa “digital”? Os escritos de Fernando Pessoa seriam melhor recepcionados, atualmente, tanto por leitores especializados quanto por leitores comuns, a partir de plataformas digitais?*

JP – Penso que este tema está muito bem tratado num artigo recente de Taiguara Aldabalde e Carlos Pittella: “A trajetividade do Pessoa digital: contributos para uma história do espólio pessoano”, no livro *Património cultural e transformação digital* (cf. ILHARCO, 2018). Parte da multiplicidade da obra pessoana passará, nos próximos anos, pelas suas encarnações digitais. São inevitáveis e necessárias. Implicarão um maior diálogo entre o impresso e o digital, sendo que os desafios vão mudando e multiplicando-se. Hoje recebi por correio físico os poemas, prosas breves, ensaios e contos de Jorge Luis Borges editados por Daniel Balderston e María Celeste Martín. Adoro ter essas transcrições em três volumes de grande formato, mas também sei que esse tipo de transcrição mais topográfica (cf. aos arquivos de Dickinson ou Beckett) parece quase destinado ao mundo digital. A forma de ler Pessoa vai mudar com as mudanças que proponham atuais e futuras plataformas. Ainda estamos em fases muito incipientes da edição pessoana e não consigo imaginar umas obras completas (ou melhor, um arquivo completo que não seja apenas um repositório) antes de um século ou mais. Os leitores de Pessoa ainda são ingênuos sobre a dimensão do espólio e do legado pessoanos. Os editores que prometeram obras completas de Fernando Pessoa nunca cumpriram – e, em princípio, era impossível que cumprissem, porque tinham prometido um impossível (e tinham uma noção de obra muito restrita).

Referências

A CASA de Fernando Pessoa. Lisboa: RTP, 1981. 1 vídeo (27 min 8 s), son., color. Disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/a-casa-de-fernando-pessoa/>. Acesso em: 10 dez. 2020.

ARQUIVO LdoD. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, Universidade de Coimbra, [c2010?]. Disponível em: <https://ldod.uc.pt/>. Acesso em: 10 dez. 2020.

BIBLIOTECA da Casa Fernando Pessoa. Lisboa: Casa Fernando Pessoa: Fundação Vodafone Portugal, c2018. Disponível em: <http://bibliotecaparticular.casafernandopessoa.pt/>. Acesso em: 10 dez. 2020.

BLANCO, José. *Pessoana*: bibliografia passiva, selectiva e temática referida a 31 de dezembro de 2004. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008, 2 v.

BROWN Digital Repository. Providence: Brown University Library, [c2020]. Disponível em: <https://repository.library.brown.edu/studio/>. Acesso em: 10 dez. 2020.

CASTRO, Ivo. *Editar Pessoa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990.

COELHO, Jacinto do Prado. *Diversidade e unidade em Fernando Pessoa*. Lisboa: Editorial Verbo, 1963.

ENCUENTRO con Jerónimo Pizarro – 1er. Encuentro Virtual de Escritores Lusófonos. [S.l.]: CEPE Venezuela, 2020. 1 vídeo (52 min 44 s), son., color. *Facebook*: @cepe.vzla. Disponível em: <https://www.facebook.com/watch/?v=390057252227301>. Acesso em: 10 dez. 2020.

FAUSTO: uma existência digital. Lisboa: Centro de Estudos de Teatro, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, c2011. Disponível em: <http://faustodigital.com/>. Acesso em: 10 dez. 2020.

ILHARCO, Fernando et al (org.). *Património cultural e transformação digital*. Lisboa: Universidade Católica Editora, 2018.

LADEIRA, António. Fernando Pessoa nos Estados Unidos: redesenhando fronteiras. *Pessoa Plural – A Journal of Fernando Pessoa Studies*. Providence, issue 16, 2019. p. 241-280. DOI: <https://doi.org/10.26300/en1y-7j92>.

PEREIRA, Ricardo Araújo. *A doença, o sofrimento e a morte entram num bar* – uma espécie de manual de escrita humorística. Rio da Janeiro: Tinta-da-China, 2017.

PESSOA Plural – Revista de Estudos Pessoaanos. Providence: Brown University, 2012-2014. Disponível em: https://www.brown.edu/Departments/Portuguese_Brazilian_Studies/ejph/pessoaplural/. Acesso em: 10 dez. 2020.

PESSOA, Fernando. *Cartas astrológicas*. Edição de Jerónimo Pizarro e Paulo Cardoso. Lisboa: Bertrand Editora, 2011.

SANTOS, Clara Cuéllar dos. A Pessoa por detrás da obra: três documentários do Arquivo RTP. *Pessoa Plural – A Journal of Fernando Pessoa Studies*. Providence, issue 18, p. 506-572, 2020. DOI: <https://doi.org/10.26300/z0x4-4r67>.

SANTOS, Irene Ramalho. *Poetas do Atlântico: Fernando Pessoa e o modernismo anglo-americano*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

Data de recebimento: 28 de janeiro de 2021.

Data de aprovação: 3 de dezembro de 2021.

ANEXO – Anedotas

124-22

Anedotas

Temos anedotas muitas histórias tristes a respeito de crianças, mas nenhuma tem aquela delirium ~~que se trata~~ ^{que se trata} que acontece as grandes filantropias infelizes, amigos dedicados do procurador.

Passam ele uma vez ~~em~~ a visitar a casa ~~atras~~ quando um, ao pé d'um livro as crianças agachadas, parecia ~~o~~ ^o ~~condição~~ a quem ~~reuniam~~ ^{reuniam} ~~o~~ ^o ~~avancar~~ para ela.

- Quem é tu? filha a tu chamamos, ~~pe-~~ ^{procurador} ~~procurador~~?
- Sim, volte a casa, ~~procurador~~ ^{procurador}.
- Tens mãe, filha?
- Não tenho
- E pai?
- Não tem.
- Estás com mãe?
- Não tem mãe?

O filantropo ~~se~~ ^{se} admirava a história; um a ~~ti mãe~~ ^{ti mãe}

- Não tem tu mãe tu mãe.
- Não tem.

2
- Bot. to?
- ki' vgs.
- hidroto - k?
- ki' vgs.
- Et o y' vos, q'ri?
- 8ta cogonda

RESENHAS



PIRES, José Cardoso. *Histórias de amor* = *Storie d'amore*. Ed. Graziani Michela e Anna Tylusinska-Kowalska. Trad. Elena Martini. Firenze: Firenze University Press, 2021.

Annabela de Carvalho Vicente Rita
Universidade de Lisboa (ULisboa), Lisboa / Portugal
annabela.rita@gmail.com
<http://orcid.org/0000-0002-1541-3006>

Embaixada lusófona na tradução italiana

Embassy in Italian translation

Na prestigiada Firenze University Press, a colecção “Studi di Traduzione Letteraria Lusofona”, dirigida pelas académicas Michela Graziani (Universidade de Florença, Itália) e Anna Tylusinska-Kowalska (Universidade de Varsóvia, Polónia), dotada de uma Comissão Científica internacional (11 membros, 11 instituições científicas, 5 países), marca já o itinerário dos estudos lusitanistas do novo século, avançando com a regularidade de uma obra anual de tradução para língua italiana de um reconhecido autor lusófono.

Em 2020, a colecção abriu com Traduzione di *A presenza dos dias* = *La presenza dei giorni*, de Adalberto Alves, editado por Michela Graziani, que dirige a Cátedra Fernando Pessoa, no âmbito da qual tem desenvolvido intensa e valiosa actividade, como sinaliza, p. ex., o volume recém-editado *Nel segno di Magellano tra terra e cielo: il viaggio nelle arti umanistiche e scientifiche di lingua portoghese e di altre culture europee in un'ottica interculturale* (2021), que organizou com Lapo Casetti, Salomé Vuelta García.

A colecção assumiu um modelo estrutural estratégico para o trânsito entre duas culturas nacionais: uma apresentação do volume pela

direcção da colecção, justificando a selecção e destacando os aspectos mais relevantes assinalados pelo prefaciador e pelo tradutor, um prefácio, o texto traduzido e uma nota do tradutor.

Agora, despedindo 2021 e saudando 2022, saiu a Traduzione di *Histórias de amor = Storie d'amore*, de José Cardoso Pires, editado pela mesma dupla de estudiosas, e cumprindo o mesmo modelo.¹

Vejamos, então, o que justificará esta opção de trazer ao público italiano esta obra de José Cardoso Pires dos idos de 1952, o texto e o autor...

Por um lado, a iniciativa resgata da memória de uma obra inacessível, evocação de uma conjuntura política ultrapassada e reencontro com um autor na génese da sua obra, na sua juventude (em jeito de *retrato do autor quando jovem*).

A edição constitui, pois, uma embaixada cultural da lusofilia, do lusitanismo e da lusofonia, evocando a sociedade portuguesa na Europa do pós-guerra, ambas marcadas pela crise da humanidade e dos seus valores, a desesperança, a agonia existencial. Uma existência sem horizontes em que as sociedades parecem arrastar-se em *requiem* por si próprias...

Por outro lado, trata-se da revisitação de um tempo que se distancia do nosso *aqui e agora*, insuspeitado pelas novas gerações do XXI, mergulhadas na sociedade digital, mas que nos projecta numa outra revisitação: a da literatura, em especial, assumidamente, a da grande literatura de amor & morte que Denis de Rougemont considera o mais forte filão da europeia.

O pano de fundo literário português está marcado pelos confrontos entre Presencismo, Neorrealismo e Surrealismo... em inquietação e inconformismo, apesar dos diferentes programas ou opções estéticos/as na continuidade da caminhada que deixava para trás o individualismo oitocentista caldeado no ideário liberal e de raiz burguesa, progressivamente dissolvido sob as vagas da Psicologia (com Freud e outros), da Física (v. a relatividade já contestada pelas teorias do caos), da Arte (com a cedência do projecto representativo pelo compositivo, o apelo do comprometimento político e o ímpeto dos manifestos surrealistas, futuristas e outros)... Remeto para panorâmicas destes 3 quartos do século XX que já tracei *passim* e que, pese embora a diversidade e a diferença, fraterniza a Europa na mesma febre.

¹ Com prefácio meu – “Como José Cardoso Pires *Ous[a], assim...*” (PIRES, 2021, p. 11-26), cujo teor aqui adapto parcialmente – tradução de Elena Martini (PIRES, 2021, p. 27-134) seguida das suas *Note al testo e alla traduzione* (PIRES, 2021, p. 135-159).

É nesta paisagem mutante que José Cardoso Pires (2/10/1925-26/10/1998) se afirma na literatura, passando pelas matemáticas e funções profissionais pela marinha e pelo jornalismo. E é, também, a representação de “cápsulas do tempo” que nos oferece em diferentes géneros (conto, novela, romance, teatro, crónica e ensaio).

Com uma obra de denúncia política e social (cor)respondendo às circunstâncias do seu tempo, José Cardoso Pires protagoniza os sentidos da história anelante de transformação, revolução, liberdade. O reconhecimento cumula-o em vida, sinalizado pela adaptação ao cinema e ao teatro de obras suas, quer pela sua consagração em programas académicos, quer, ainda pelas múltiplas distinções de que foi alvo desde os mais representativos prémios literários a comendas, passando pela toponímia de mais de 40 ruas nacionais e pelas adaptações cinematográficas e teatrais, incluindo na versão radiofónica.² O seu reconhecimento foi claramente demonstrado nos inúmeros dossiers da imprensa que sucederam ao seu falecimento.

Divergindo da tendência dominante das letras portuguesas, a escrita de Cardoso Pires marca uma clara aproximação aos autores de língua inglesa como Poe, Faulkner, Caldwell, Melville, e, sobretudo, Hemingway, colhendo neles uma certa *secura estilística*, o domínio do visual e uma focalização externa, quase cinematográfica, promotora do suspense na leitura. O *estranhamento* promovido pela observação exterior das figuras e dos seus actos esvaziados de justificação psicológica torna-os *chocantes*: a *estória não é amortecida* por esse esclarecimento, acontece a seco, brutal.

Centremo-nos, agora, na obra que aqui nos traz motivados pela tradução italiana e cujas *estórias*, também tentarei não revelar para corresponder à técnica de suspense do autor e estimular a leitura do mesmo.

Sobre o modo como *Histórias de amor*, de José Cardoso Pires, foi recebida num contexto de censura, bastará lembrar que a obra foi apreendida pela censura em 26 de Agosto de 1952, nunca mais sendo disponibilizada até 2008, quando foi reeditada em Portugal, recomendada pelo Plano Nacional de Leitura, e oferecida em dupla versão: pelas Edições Nelson de Matos, com recurso ao “exemplar onde estão sublinhadas a lápis azul as partes do texto que motivaram a apreensão da edição, indicam-se nesta edição esses sublinhados, mediante a sobreposição

² Remeto para o valioso Dossier digital com digitalizações (DOSSIER, 2020).

de uma rede de cinzento sobre o texto original, mantido sem cortes”, com capa de Paulo Condez, ilustração de Sónia Oliveira e contracapa de Júlio Pomar) e em edição fac-similada. Os dois volumes evidenciam os itinerários da arte e os diálogos interartes no sentido da indefinição e da figuração: o *fac-simile* define verbo e imagem a traços duros na opressividade da miséria social e moral das *estórias* e das personagens que o sépia e a aspereza do papel reforçam, destacando o masculino agónico, enquanto a nova capa indefine, sobre a brancura da folha os contornos na mancha rasgada pelo sangue, deixando perceber uma nudez feminina anonimizada na perspectiva de trás e elaborada pela ficção.

Afasto-me para contextualizar o verbo das *histórias de amor*, de José Cardoso Pires, antes de a elas regressar.

A cultura é o conjunto metamórfico dos pares pergunta/resposta em autorreconhecimento: cada comunidade define a seu modo a natureza humana, as leis da vida e do universo. Mas a Europa refractar-se-á quase sempre em casos de amor e morte, dramatizando Eros e Thanatos.

Nas alegorias que a representam, a Europa contracena também com o masculino fluvial (Reno, Danúbio), como as suas congéneres, sinalizando a via antropomórfica na definição identitária e a replicação da relação amorosa subsequente à que Zeus com ela teve. Épica, lírica e tragédia mesclam-se nessas narrativas de *outroragoras* onde as comunidades se reveem, se reconhecem e se consciencializam. Aí se exerce, segundo Rougemont (1998, p. 18), “o carácter mais profundo do mito”, “o poder que exerce sobre nós”, reforçado, segundo uma hipotética *Etimologia das paixões*, pela sua contracena com o mito do adultério, mito “transparece[endo] em filigrana” nas nossas efabulações. Folhear a grande literatura europeia é constatar as suas, de ambos, reformulações, bordando a luz e sombras a caminhada comunitária (nacional, peninsular/continental, europeia ou outra)...

Ora, no progressivo *désenchantement du monde* (Max Weber, Marcel Gauchet), o amor e a morte tenderão a dessacralizar-se, remetendo o seu mistério para diversas áreas do conhecimento (incluindo as marginais).

O olhar torna-se *voyeurista*, desinteressado da vida psicológica, atento à acção, ao acontecer, à cena, muito mais do que às motivações, que só parecem clarificadas pelas circunstâncias socioeconômicas dos indivíduos. Como sintetiza Petar Petrov (2016) relativamente à ficção de Cardoso Pires:

Mais concretamente, os empréstimos cinematográficos situam-se a dois níveis: nos das chamadas “mostração” e “narração”, que têm a ver com uma pretensa objectividade, e com a montagem das sequências narrativas. A objectividade é conseguida mediante a activação das seguintes estratégias: dinamismo incutido pela narração, distanciamento narrativo, dramatização do relato, presentificação do representado e recurso a procedimentos de natureza icónica. Quanto a sintaxe narrativa, a influência da linguagem cinematográfica relaciona-se com a adopção de três tipos de montagem: a “analítica” ou “linear”, a “invertida” e a “paralela”.

A *descida aos infernos* (*descensus ad inferos*), já não é a de Ulisses, Dante ou Orfeu, deixou de ser a *katábasis*, e passou a ser outra, numa deriva que as penas de Oscar Wilde (*De Profundis*, 1905) e José Cardoso Pires (*De Profundis Valsa Lenta*, 1995) vectoriam no seu diálogo: com um século de permeio, à carta de um Wilde-amante que percebe a dor como segredo da vida, responde o longo monólogo de um Cardoso Pires-em-coma mergulhado numa estranha *valsa lenta* de irreconhecimento de si e dos outros, num diálogo que faz a primeira pessoa ceder à terceira.

Contra esse secular fundo sombrio do *De Profundis*, irrompe a sensualidade aspirando à absolutização, ao domínio da existência, opondo-se ao puritanismo vitoriano, ao conformismo e às convenções sociais, enfim, à *doxa*. No prefácio à obra, José Cardoso Pires reclama dupla referência estética, elaborando a sua *linhagem* literária (T. S. Eliot): André Gide (1869-1951), Nobel da Literatura de 1947, e David Herbert Lawrence (1885-1930), um clássico do erotismo. E menciona outros autores ao longo dos textos, mas

André Gide, em *Les Nourritures terrestres* (1897), convoca o despertar desse *fauno* que Stéphane Mallarmé nos faz imaginar no seu despertar (*L'Après-midi d'un faune*, 1865) ilustrado por Édouard Manet, ritmado por Claude Debussy em poema sinfónico (*Prélude à l'après-midi d'un Faune*, 1892-94) e dançado e coreografado por Vaslav Nijinski (1912) e outros. “Natanäel” (na etimologia hebraica: “Deus deu”), “filho pródigo de Werther” – segundo José Cardoso Pires (1952) no seu prefácio – vai acordando sob o signo desse “evangelho” que André Maurois, em *From Proust to Camus* (1966), considera soprado pelo *Zarathustra* (1883-1888) de Nietzsche, mas também com gideana

dimensão autobiográfica. “Poema em prosa” sob o impacto do *spleen* e do modelo de *petits poèmes en prose* baudelaireanos (1869), hino ao desejo sensual (à *libido sentiendi*) onde ecoa o bíblico *Cântico dos Cânticos*.

David Herbert Lawrence, por seu turno, oferece-nos efabulações de hipóteses ficcionais implicadas nas lições gideanas e nietzscheanas: *Filhos e Amantes* (1913), *O Arco-íris* (1915), *Mulheres Apaixonadas* (1920), *O amante de Lady Chatterley* (1928), para não mencionar outros textos com fortuna crítica entre a polémica e o julgamento em tribunal. Todo um itinerário pela sexualidade plena nas suas diferentes versões e manifestações, incluindo a da triangulação.

Fantasmizando esse Eros pulsional, sexualizado, que emerge, prometeico, da ordem social e moral rejeitada, continua o Thanatos dos *Triunfos da Morte* que nos espreitam desde Bosch ou de Brueghel, o Velho (1551). Ao fundo, o Juízo Final e o Apocalipse com as suas bestas constituem as sombras mais aterradoras... progressivamente, segundo José Cardoso Pires (1952, prefácio), o Leito e a Banca conquistam protagonismo e dominarão o último texto do volume habitado de expressionismo...

Quatro contos (“Week end”, “Uma simples flor nos teus cabelos claros”, “Ritual dos pequenos vampiros”, “Romance com data”) e uma novela (“Dom Quixote, as velhas viúvas e a rapariga dos fósforos”) constituem a obra que a censura do tempo proibiu e retirou do mercado.

histórias de amor. Título minúsculo na edição original, como os das narrativas (por comodidade, uso as maiúsculas que lhe deu a reedição de Nelson de Matos em 2008). A ausência de artigo inicial é significativa: não se reclama para elas a representatividade do definido nem a casualidade do indefinido. A minúsculação do título sinaliza a ausência de transcendência, de sentimentos, de humanidade, mesmo, impõe a dimensão opressiva dos episódios narrados, a brutalidade dos factos, o vazio sentimental, sem antes nem depois, sem um *além de si*: valem por si sós, na inscrição no papel, imputando a possível hermenêutica ao leitor, que as pode encarar como *fábulas* denunciando ou... O que as classifica é a matéria (*de amor*): amor, também ele sem artigo e minúsculo, porquanto irreconhecível face à tradição da sua elaboração estética e filosófica, ao sentimento de elevação e dignificação do homem. *Estórias*, afinal, aquém e além do *bem* e do *mal*, do mito ou da religião, do sonho ou do medo, sem melancolina, luciferianismos nem angeolismos...

Assim sinaliza Cardoso Pires a sua escrita aqui *em diferença, em divergência, em fuga...* contrastando com as sombras que se agitam no *écran* da nossa memória, as sombras do Amor maiusculado marcando a grande Literatura Ocidental e que as suas personagens protagonizaram. Antecipamos outras histórias...

Qualquer dos textos da obra dialoga com a anterioridade, mas contrastivamente: se a novela convoca a personagem cervantina a que Borges não resistiu e a do contoário que Hans Christian Andersen eternizou, os vampiros evocam o intertexto gótico que em *Drácula* (1897) tem o seu *ex-libris*, mas que Álvaro do Carvalho e outros revisitam ('mania vampiresca' atravessando a Europa e entretecendo a tradição popular e a erudita), a flor nos cabelos insinua o queirosiano "Singularidades duma Rapariga Loira" (1890) e o par Quim e Lisa oscila na letra entre o cinzentismo da vida e o nimbo fragmentário da imaginação onde pressentimos o par de Bernardin de Saint-Pierre (*Paulo e Virgínia*, 1787) ou outra utopia análoga.

A meio do volume, como uma onda que foi aumentando até rebentar na praia, numa perfeita curva de Gauss (2+1+2), ou edifício amparado por arcobotantes, a obra impõe a novela e os seus *chiaroscuros*. Nessa onda assombrosa, o Rocinante cede ao carro (Mercedes, Cadillac, Alfa Romeo), o Cavaleiro da Triste Figura perde o elmo e a cavalgadura, Esmeralda deixa *Notre-Dame de Paris* (1831) e passa a residir no Pátio do Imaginário e a deambular pelas ruas, as damas tornam-se "amorosas nocturnas que dão pelo nome de Lizete, Simone, Chame-me Mistério" (PIRES, 2021, p. 86), Heliodoro já não é o de Alexandria, mas o do "ritual dos pequenos vampiros", os homens tornam-se gebos, sombras do de Raul Brandão, a relação volve-se violação, Simas Anjo surge perdido "no meio de fumo e de luz" (PIRES, 2021, p. 123)... um cortejo opressivo e patético que evoca a memória de religiosa edificação medieval das *Dança Macabras* geradas no horror da peste negra (1348) ou do vicentino *Auto da Barca do Inferno* (1517), mas que mais claramente refracta o universo d'*Os Pobres* (1906), de Raul Brandão, e antecipa o *Auto dos Danados* (1985), de António Lobo Antunes.

Histórias de Amor, de José Cardoso Pires (2021), surge-nos, pois, como um *réquiem* pela humanidade perdida pelo homem afundado na tragédia da vida, sem heróis, sem épica, nem lírica, sem redenção nem "sopro da fantasia" (PIRES, 2021, p. 87), ressequido pela vida, espectralizado e animalizado pela dor, essa Dor que já não "busca novos

horizontes” (Cesário Verde), pois deixou de crer neles. Romantismo e idealismo esquecem-se no Expressionismo deste universo. O *Miserere nobis* do Salmo 51 (PIRES, 2021, p. 110) deixou de ser litúrgico, penitencial ou de Gilberto Gil e de ter destinatário, como o apelo amoroso – “Vem, amor imutável permanente e igual através das idades...” (PIRES, 2021, p. 170) – e a efabulação parece ser vocalizada por essa boca aberta no *Grito* agónico com que Munch comentou a existência no seu “Friso da Vida”... Mais não quero nem devo antecipar, pois o livro aí está para leitura.

Não resisto a lembrar que, ainda na mesma década, *O Leopardo* (1958), de Giuseppe Tomasi di Lampedusa, coreografou e oficiou um *réquiem* pelo Ocidente e pelos seus protagonistas sob o signo do “*Nunc et in hora mortis nostrae. Amen.*” (abertura), reconhecendo em 1860 o fim dos Leopardos e dos Leões e o início dos pequenos chacais e das hienas... Na heráldica familiar, mantém-se a única crença possível: “*continuaremos a acreditar que somos o sal da terra*”... Mas as *histórias de amor* de Cardoso Pires até dela e do sal se despojam...

Tudo isto justifica a edição que Michela Graziani e Anna Tylusinska-Kowalska nos oferecem na colecção “Studi di Traduzione Letteraria Lusofona” da Firenze University Press, a segundo realização de um projecto que saúdo e em que me sinto honrada por colaborar. E, pelos vistos, também o público italiano a distingue, pois a editora assinalou-o em 3 de janeiro de 2022 como “o livro da semana”.

Referências

DOSSIER digital de José Cardoso Pires. *Hemeroteca Digital de Lisboa*, Lisboa, 2020. Disponível em: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/EFEMERIDES/josecardosopires/JoseCardosoPires_Morte.htm. Acesso em: 10 jan. 2022.

PETROV, Petar. A escrita cinematográfica em Jogos de azar, de José Cardoso Pires. In: Graziani, Michela; ABBATI, Orietta; GORI, Barbara. *La spugna è la mia anima: omaggio a Piero Ceccuct*. Firenze: Firenze University Press, 2016. p. 383-396.

PIRES, José Cardoso. *Histórias de amor* = Storie d’amore. Ed. Michela Graziani e Anna Tylusinska-Kowalska. Trad. Elena Martini. Firenze: Firenze University Press, 2021.

PIRES, José Cardoso. *histórias de amor*. Ed. fac-sim. Lisboa: Editorial Gleba, 1952.

ROUGEMONT, Denis de. *O Amor e o Ocidente*. Rio de Janeiro: Edições Guanabara, 1988. *E-book*.

Data de recebimento: 12 de janeiro de 2022.

Data de aprovação: 14 de janeiro de 2022.



**AMARAL, D. *Enquanto Salazar dormia...* 9. ed.
Alfragide: BIS, 2019.**

Diogo Fernandes Sousa

Colégio Nossa Senhora da Esperança, Porto / Portugal

Externato das Escravas do Sagrado Coração de Jesus, Porto / Portugal

diogo.sousa@cnse.pt

<https://orcid.org/0000-0002-9520-1336>

O livro intitulado *Enquanto Salazar dormia...* constitui-se uma incursão histórica, envolta num romance, ao Portugal do período da Segunda Guerra Mundial, possibilitando uma perceção do ambiente sentido no país, das repercussões da guerra em Portugal, da posição assumida por Portugal nessa mesma guerra, das posições da elite nacional face à guerra, e das ambiguidades do regime do Estado Novo e suas implicações no dia a dia dos portugueses.

Com efeito, podemos considerar, neste romance histórico de Domingos Amaral, uma multiplicidade de ilações passíveis de reflexão às feições da sociedade portuguesa e às posições assumidas por Portugal e pelo Estado Novo, nomeadamente por Salazar, enquanto representante máximo do regime.

É importante sublinhar que o autor, Domingos Amaral, é formado em Economia e em Relações Económicas Internacionais, contudo destaca-se na sua produção literária pela publicação de vários romances, muitos dos quais com a particularidade de apresentarem evidências históricas sobre os períodos descritos nos mesmos. Igualmente, importa destacar que o romance histórico em análise, *Enquanto Salazar dormia...*, encontra-se editado em Portugal, mas também, no Brasil, Polónia e Itália.

Tendo em consideração as particularidades vividas em cada momento histórico descrito no romance e as várias paixões desenvolvidas pelo personagem principal, que narra o desenlace da história, a presente edição encontra-se dividida em três partes, antecedidas de um prólogo e sucedidas de uma nota final.

No prólogo, conseguimos contextualizar a narração num período temporal específico da década de 90 do século XX, e num espaço determinado onde se vai desenrolar o principal da ação, que corresponde a Lisboa, enquanto na nota final, o autor realça que a maioria dos factos são baseados em factos verídicos, nomeadamente no que concerne à espionagem, em Portugal, durante a Segunda Guerra Mundial, às batalhas aéreas e às redes de espionagem relatadas e à personalidade e atuação de vários personagens históricos presentes na narrativa.

A primeira parte está associada a Mary; a segunda parte destinada à paixão por Alice; e a terceira parte à ligação com Anika. Todas estas personagens femininas são muito importantes na narrativa seguida pelo autor e tem uma participação direta na perceção do período temporal que lhes corresponde.

Em todas as partes, o texto percorre uma linha cronológica de acontecimentos, fazendo alguns paralelos com o período contemporâneo do narrador/personagem principal da história. Possibilita a compreensão ao leitor de que todo o desenlace histórico é uma recordação do personagem principal, muitas das vezes ao ser partilhada com o seu neto.

No que respeita ao ambiente vivido no país neste período e às repercussões da guerra em Portugal, constata-se o seguinte exemplo, que demonstra que a guerra era vivida de uma forma diferente, baseada em meios de propaganda de informação, como os jornais ou o cinema. Também, demonstrativo que Portugal recebeu despojos da guerra, aludindo por exemplo à receção de refugiados, em particular, da população judaica que necessitou de fugir das perseguições nazis e que, muitas das vezes, perderam rios de dinheiro para garantir a sua sobrevivência:

[...] Mas também o ambiente de Lisboa, em 1941, era quase cómico. Por momentos, pensei em dizer tragi-cómico, mas o trágico seria exagero. Trágico era o que se passava em Inglaterra, com os bombardeamentos das cidades. Trágico era o que se passava no Norte de África, com a guerra no deserto. Ali, nas ruas de Lisboa, a guerra não era “A GUERRA”, com mortos e feridos. Era uma guerra diferente: era o eco de uma guerra, eram os despojos de uma guerra, eram os absurdos políticos e económicos de uma guerra, era a psicologia negra de uma guerra, mas não era “A GUERRA” [...]. (AMARAL, 2019, p. 19)

Relativamente às repercussões da guerra em Portugal, o próximo exemplo é ilustrativo da forma como a evolução da guerra influenciava o pensamento da população portuguesa e impactava nas suas vidas, particularmente na vertente económica:

[...] Em Portugal, as perspectivas não eram as melhores. O partido germanófilo continuava eufórico, os partidários dos aliados acabrunhados. A Gestapo e a Abwehr actuavam livremente, enquanto a PVDE fechava os olhos. E a situação económica piorara, sendo que a população portuguesa começava a culpar os ingleses das dificuldades, acusando o bloqueio naval imposto por Churchill. [...]. (AMARAL, 2019, p. 163)

No que se refere à posição das elites nacionais, seguindo as orientações da posição do país e de Salazar face ao envolvimento histórico, podemos perceber, através do exemplo, que famílias da elite nacional, transpunham as ideias escutadas dentro da esfera militar e política portuguesa:

[...] O general Joaquim Silva admirava a capacidade industrial e militar da Alemanha, os seus aviões e submarinos, a sua arquitectura grandiosa. Porém, considerava Hitler um “megalómano”. (AMARAL, 2019, p. 52)

[...] Os dois irmãos de Carminho, Luís e António, ambos militares, idolatravam Mussolini e Hitler, esforçando-se por moderar as excitações anglófilas do pai. [...]. (AMARAL, 2019, p. 53)

Por fim, no que respeita às ambiguidades do regime do Estado Novo e às implicações do regime no dia a dia dos portugueses, o pensamento de Salazar foi manter a neutralidade na guerra, contudo em função da evolução bélica surgiam acontecimentos difíceis de controlar que exigiam uma flexibilidade constante para agradar, tanto às forças do Eixo, como aos Aliados:

[...] Como seria de esperar, o regime de Salazar farejou o perigo. Numa situação de equilíbrio militar entre o Eixo e os Aliados, era mais fácil manter a neutralidade. Com as mudanças na guerra, emergiam como possíveis vencedores os russos, os americanos e os ingleses, cujos regimes eram perigosos para Salazar. Além disso,

a pressão dos Aliados agudizou-se, exigindo-lhe que terminasse a exportação de volfrâmio para a Alemanha e que cedesse, nos Açores, a utilização das Lajes. (AMARAL, 2019, p. 238)

Todos os elementos que temos vindo a assinalar permitem-nos concluir o grau de verosimilhança desta obra em relação aos factos nela retratados, possibilitando, desse modo, a compreensão da atuação de Portugal na Segunda Guerra Mundial e a vivência da sociedade portuguesa contemporânea a este período histórico.

Data de recebimento: 17 de agosto de 2021.

Data de aprovação: 24 de outubro de 2021.