

O ESSENCIAL SOBRE

Teolinda Gersão

Annabela Rita e Miguel Real

N IMPRENSA
NACIONAL

O ESSENCIAL SOBRE

Teolinda Gersão

O E S S E N C I A L S O B R E

Teolinda Gersão

Annabela Rita

Miguel Real

Não coincidir com os espelhos é o maior dos crimes. O espelho é a segurança, o enquadramento. O rosto contornado por um quadrado, um retângulo, um círculo. Uma moldura. Um limite. Uma certeza. Um lugar-comum. Recusar os espelhos é deitar abaixo a sociedade e o mundo.

Teolinda Gersão, GCC: 31.

Índice

9 **Obras de Teolinda Gersão e siglas**

11 **Constantes**

25 **Diário/Cadernos**

37 **Romances**

73 **Novelas e contos**

73 Novelas

76 Contos

93 **Referências bibliográficas, prêmios e dados biográficos**

93 Obras sobre Teolinda Gersão

97 Prêmios literários

98 Dados biográficos

Obras de Teolinda Gersão e siglas

- 1981 — *O silêncio* (romance) (OS);
- 1982 — *Paisagem com mulher e mar ao fundo* (romance) (PMMF);
- 1982 — *História do homem na gaiola e do pássaro encarnado* (literatura infantil);
- 1984 — *Os guarda-chuvas cintilantes* (diário — *Cadernos I*) (GCC);
- 1989 — *O cavalo de sol* (romance) (OCS);
- 1995 — *A casa da cabeça de cavalo* (romance) (CCC);
- 1997 — *A árvore das palavras* (romance) (AP);
- 1999 — *Os teclados* (novela) (OT);
- 2000 — *Os anjos* (novela) (AO);
- 2003 — *O mensageiro e outras histórias com anjos* (contos) (OM);
- 2003 — *Histórias de ver e andar* (contos) (HVA);
- 2007 — *A mulher que prendeu a chuva* (contos) (MPC);
- 2011 — *A cidade de Ulisses* (romance) (CU);

- 2012 — *Os teclados & três histórias com anjos* (novela e contos) (THA);
- 2013 — *Águas livres* (diário — *Caderno II*) (AL);
- 2014 — *Passagens* (romance) (P);
- 2016 — *Prantos, amores e outros desvarios* (contos) (PAD);
- 2019 — *Atrás da porta e outras histórias* (contos) (APH).

Constantes

Poucos escritores portugueses tratam tão delicadamente a língua portuguesa como Teolinda Gersão (TG). Ou tão harmonicamente:

Harmonia no registo escrito, constituído por parágrafos curtos e soltos que compõem o todo dos seus livros — um movimento inverso ao da prolixidade retórica e da continuidade lógica da trama diegética —, resultado de uma voluntária contenção narrativa que subtilmente deixa suspeitar o sentido sem de todo o explicar. Cada parágrafo deixa um rasto de significação que, colado e cruzado com os restantes, vai gradualmente formando a estrutura e o sentido do romance ou do conto.

Harmonia no estilo em períodos brevíssimos, compondo blocos de textos que, ludicamente, em jeito de mosaico, ordenados em forma de *puzzle*, se vão organizando na mente do leitor, reconstruindo este a cronologia e a ordem estrutural da composição do romance ou do conto.

Harmonia na caracterização da personalidade das personagens, dotada apenas de um conjunto escasso de características consideradas suficientes.

Harmonia na evidenciação de uma ludicidade narrativa, no horizonte da qual a descrição e a narração, mais do que o diálogo, timbram o romance ou o conto de um sabor lírico-melancólico.

Harmonia no modo suave de escrita — sem teor dramático, recusando a adjetivação eloquente, apostando apenas no «mostrar», no expor, no dar a ver a situação, e não numa aturada concetualização.

Harmonia no todo da narração, clássico no efeito de realidade histórica desejada, moderno na composição do *puzzle* temporal e espacial; clássico no contorno da ideia, sempre clara mas não explicativa, moderno na descrição psicológica das personagens, sempre nimbada de mistério.

E melancolia. Antes de mais, na narração, atravessada por um lirismo sereno, cobrindo a realidade histórica de um manto de nostalgia por momentos passados ou futuros menos desequilibrados e mais socialmente harmónicos — melancolia que desperta no leitor um estranho sentimento de presença.

Na obra de Teolinda Gersão, o discurso promove relações intertextuais através de uma tópica em que cada imagem é plurissignificativa e plurifuncional: cada uma, para além do significado literal, arrasta outros, cuja dimensão simbólica remete para outros textos da autora. Esse procedimento contribui para um efeito de coesão da obra, no seu conjunto, da mesma forma que insinua uma escrita de retomada e de evocação de si, de palavra sobre a palavra, de palavra ao espelho. Dessa continui-

dade na diversidade emerge uma figura autoral que vamos reencontrando de texto para texto em permanente (ir)reconhecimento.

Tudo isso dilui as fronteiras da sua ficção, que se nos oferece em continuidade na descontinuidade, relacionando o universo de Teolinda e outros, sejam os que vamos convocando na nossa leitura, seja os que esse universo vai convocando, num regime de associação apenas possível numa grande enciclopédia da cultura ocidental, museu imaginário em que cada imagem é uma via de entrada.

Essa escrita tende a desenvolver-se como que iluminada por quatro pontos focais: perspético, anamorfótico, simbólico e ensaístico.

No primeiro caso, *O silêncio* (1981) constitui-se como a génese da sua ficção, assinalando o início do itinerário metamórfico da sua escrita, que nos vai oferecendo sucessivas e diversas configurações dessa tópica da ficção, atualizando, em cada estação/livro, uma hipótese romanesca, velha equação renovada pelos rostos, histórias, espaços e tempos...

No segundo caso, *Os guarda-chuvas cintilantes* (1984) constitui-se, por seu turno, como o diário cifrado e labiríntico, com reflexos imbrincados e deformados, em que a escrita se pensa, se evoca e se anuncia: cada imagem funde esse enlaçamento de tempos e de ficções. Por isso, faz observar de diferentes lugares e com diferentes espelhos, dissimulando signos desse itinerário efabulatório no seu travestimento.

No terceiro caso, *Os teclados* (1999) impõe a música/literatura que se deixa observar como instância mediadora do conhecimento e das artes,

ao mesmo tempo que nela inscreve signos de uma autobiografia simbólica.

No quarto caso, *A casa da cabeça de cavalo* (1995) oferece-se como ficção da ficção: romance da escrita romanesca, dando conta da sua dinâmica, desde a génese à conclusão. É a construção e a arquitetura efabulatórias que se fazem observar: *A casa da cabeça de cavalo* é a *machina mundi* ficcional da autora.

Numa escrita assim desenvolvida, de «artifícios, armadilhas, para [apanhar e] fazer apanhar a sombra» (CCC: 37), onde o convite ao leitor se formula de diversas formas, incluindo através de aproximações ao convite afetuosamente enunciado no *Cântico dos Cânticos*, a leitura aspira a encontrar a gramática que explique esse panorama instável em que tudo é algo, sendo também outras coisas. Nessa busca, confronta-se com algumas hipóteses, vias de leitura, cada uma delas com a sua especificidade.

Por um lado, o efeito de cone perspético gerado por O *silêncio* constitui, logicamente, a ficção de Teolinda como universo em expansão, com tudo o que isso implica: parecendo derivar desse *big bang*, cada texto, apesar da sua singularidade, mantém com ele uma espécie de gravitação que se anuncia e replica nos seguintes. A cada novo texto, o universo ficcional parece abrir-se e, deslaçando a nexologia, acolher a novidade, renovar-se a cada novo cenário, fábula e personagens.

Por seu turno, o efeito de espelho sugere, a partir dessa génese, uma ideia de realidades paralelas, em que cada texto insinua uma alongada metamorfose de matéria de outro, dissimulando

na óbvia diferença a subtil semelhança. Assim, por exemplo, é possível reconhecer em *Os teclados* reflexos de *O silêncio*: «E então ela partia, dentro de si mesma, numa direcção alta e aguda, que de repente se desdobrava numa escala inteira. Como alguém sentado ao piano subitamente descobre as suas mãos sobre o teclado, e as mãos partem, soltas, pelos sons, experimentando todos, combinando-os de cada vez num improviso diferente, enquanto a alegria sobe, funda, e não se sabe se vem da liberdade de correr ou da possibilidade de combinar os intervalos sempre de uma maneira nova. Pequenos espaços em branco, de uma tecla para a outra, hesitando um momento, de pura expectativa.» (OS: 39-40) O efeito de ‘transparência’ favorece a ideia de uma imagem modelar canónica através da qual poderemos compreender também a obra de Teolinda, porquanto nela elabora uma autobiografia simbólica.

Por fim, a *machina mundi* ficcional impõe-se como a gramática *sui generis* da poética autoral que procuraremos em cada texto seu.

Estas quatro vias, além de outras, conferem consistência, coesão e pulsação ao universo de Teolinda e influem subtilmente na leitura, tornando-a oscilante, fazendo deslizar através de uma tónica em que cada imagem parece emergir, iluminada pela mágica associação de outras, homólogas, de outros textos.

A tessitura narrativa tende a ser desenvolvida por uma voz tendencialmente feminina, desafiando à *piège* da leitura autobiográfica e à da projecção nela da leitora possível: «quero ser por instantes, em fulgurações breves, a mulher que está para lá de

todos os teus sonhos, ou ser apenas uma superfície lisa, um espelho, um vidro, onde julgues ver-me, quando olhas apenas a tua face solitária» (*GCC*: 63). Quando cedemos a alguma das duas tentações, a armadilha assinala-nos a impossibilidade: «Irei por um caminho de vidro, de pedras, de brilhantes, por um caminho de água iluminada» (*GCC*: 83); «O caminho por onde vou passa por dentro de casas sucessivas, sonho. Como um longo corredor — e no entanto são casas distintas.»; «Mas [...] a todas as perfeições sonhadas falta sempre ainda a perfeição de existir.» (*OGCC*: 117) E essa voz, na sua diversa modulação, transita, por isso, para a esfera do cânone literário, onde parece erguer-se em contracanto diurno, solar, contrastando com o mais habitual canto masculino que sombreia a literatura nacional portuguesa embebida de melancolia ocidental.

Assegurando continuidade de escrita, esse canto feminino vai modulando a metamorfose ficcional suscetível de se ler, através dos títulos, numa vertigem de sobrevoo: «O ciclo do sol, arrastado pelo ‘cavalo do tempo’» (*OCS*), funde-se com a casa (*CCC*) e dá lugar à mulher vinda da praia (*OS*) e da janela (*PMMF*) com que o confunde essa música que o gramofone ou o gira-discos solta do disco negro (*OCS*, *OS*), «talvez Vivaldi» (*OS*), libertando-a para (re)nascer como Mozart na criança de *Os teclados*, que no-la oferece como imagem do tecido da obra, das obras. A efabulação (*OS*) plasma-se no Génesis bíblico da mesma forma que o convite à leitura se decalca na afetuosidade do *Cântico dos cânticos*. A caneta concerta-se em guarda-chuva ou em vassoura voadora (*GCC*). A mulher fantas-

miza-se na vidraça onde homólogas pictóricas se projetam (*PMMF*), protagonizando, depois, com o seu duplo, fantástico cavalo, quadros sonhados pela ficção (*OCS*) ou informados de sonhos de outras ficções. O piano surpreende com a «silhueta escura» na intimidade doméstica (*OCS*) e acaba por dominar um romance (*OT*), assemelhando-se a «um caixão preto» (imagem da guitarra-caixão do «Fado Hilário», emblemático da boémia coimbrã e desse académico cuja voz e fama ecoam ainda), imaginário ou substituído pela clavinova. Etc.

Num mundo ficcional assim desenvolvido, adquire importância fundamental e funcional a simbólica e a figuração dos limiares: janelas, portas, molduras... por onde espreitam rostos/retratos. Limiares entre real e ficcional, como anunciado na contracapa de *Atrás da porta e outras histórias*: «Atrás da porta há segredos. De beleza ou de horror, porque o mundo e a vida não são o que parecem. Por vezes a literatura consegue espreitar por uma frincha da porta, ou mesmo forçá-la a abrir-se. Essa tentativa, sempre renovada, é o objectivo da escrita.» Mas também limiares inscritos na ficção, multiplicando planos, tempos, dimensões: «Acendeu a luz da entrada e viu-se de repente no espelho — dois momentos sobrepostos no tempo, dois corpos sobrepostos, um corpo no limiar do declínio e um corpo jovem, apressado, trémulo, procurando ainda a sua própria forma.» (*OS*: 41)

De certo modo, escrita e leitura são assumidas, por Teolinda, sob o signo da visão e da perambulação. Como declara em *Histórias de ver e andar*: «Histórias de ver e andar foi o nome dado pelos árabes às narrativas de viagens, em épocas

de descobrir mundos. Mas não é necessário ir longe para mudar de horizonte: o desconhecido mora ao lado, e também dentro da nossa porta. Reconhecê-lo — ou não — depende do modo de ver. E do modo de andar.» (contracapa)

Porém, em ambos os atos, há uma inequívoca sinergia que os qualifica esteticamente, como esclarece em *Os teclados*: «Ouvir era uma absoluta atenção às coisas. Tudo ficava suspenso, no vazio. E depois o som acontecia: a chuva, o vento, o mar. O vento nas folhas, no caminho de terra, nos telhados, na chuva. Agora ela ouvia a chuva, as formas fugidias da água (a música, não a da chuva, a música em si mesma era líquida ou aérea? Líquida, supunha). Mas ouvir não era separado de ver, sentir ou entender. Nem se podia ouvir, de cada vez, uma coisa isolada, sem dar conta de que havia em volta um contexto [...] que depois fazia ressaltar, exageradamente nítida nos contornos, cada coisa de *per si*» (OT: 14-15) «Ouvir era deixar o mundo entrar em si. [...] O som seguia o seu curso e ela deixava de existir separadamente, tornava-se parte do que acontecia. O que também era um risco. Quase de morte [...] Porque a música, de algum modo, estilhaçava-a, fazia-a sair de si mesma e arrastava-a para um estádio indiferenciado, não humano, contra o qual a música finalmente triunfava. [...] Enquanto durava [...], a música era uma forma de ultrapassar o caos, obrigando-o a caber numa medida.» (OT: 15-16)

E, desde o início, sentimos o poder mágico da palavra de criar e ligar realidades que sobrepõem àquela que nos é dada pela consciência proprioceptiva: «Foi assim que descobri como /.../ os livros são

uma espécie de filmes, /.../ só que têm ainda mais poder, porque desde sempre houve palavras mágicas, e ainda não há imagens mágicas.» (HVA: 40) É neste sentido que Teolinda se aproxima do conto tradicional, de que *As mil e uma noites* são o mais famoso *ex libris*, ou da forte, caudalosa, tradição narrativa do cânone ocidental. Entre a forma breve do conto e o alongamento da novela e do romance, cumpre-se a função encantatória e evasiva buscada pelo leitor, entregue ao labirinto da evocação e da imaginação para que é projetado a cada passo, sentindo-se representado no interior da ficção: «Andei ainda a pé [...], recomecei a andar, entrei ao acaso numa galeria onde havia três ou quatro esculturas e alguns quadros. Olhei-os [...]. Um deles [...] chamou-me a atenção [...]. Representava uma mesa com um cesto de fruta e ao lado uma travessa com búzios, algas, pedras e um peixe enorme, de olho vítreo, em primeiro plano. O título, afixado na parede, com letras minúsculas, era: *Natureza Morta Com Cabeça de Goraz*. A seguir [...] voltei para casa [...]. Mas sabia que o quadro me voltaria a lembrar e acredito que me vai ficar na cabeça, sem nenhuma razão, até adormecer.» (HVA: 157)

A escrita de Teolinda, porém, parece promover em nós uma espécie de consciência «sonâmbula». Vibrando ao ritmo das retomadas: a mulher, a escrita, o(s) sonho(s), a pintura, a fotografia, o guarda-chuva... tudo sendo sempre também outras coisas ou transformando-se nelas. Como o teclado vertido em metropolitano: «No comboio e no livro, as linhas eram de certo modo paralelas. Ler também era seguir, por um túnel escuro, e chegar, de quando em quando, a uma plataforma iluminada.» (HVA: 190)

Num regime de homologias: «Uma coisa levaria a outra, sem rupturas. /.../ Eu tinha feito aquele caminho milímetro a milímetro, os olhos deslizando sobre as linhas do livro, como um bicho lento e voraz. Também agora o comboio deslizava nas linhas, devorava-as com os seus olhos acesos. Como um bicho rápido e voraz.» (*HVA*: 182)

Afinal, no «modo de ver» e «no modo de andar» de Teolinda na sua ficção, evidencia-se a sua obsessiva e maravilhada reflexão sobre a escrita e a leitura, que espetaculariza: «música as frases não aconteciam ao acaso, remetiam umas para as outras, formavam sempre um conjunto [...] — como se a música fosse um tecido» (*OT*: 23); «No meio de uma frase, um acidente reduzia a metade a distância à nota seguinte, ou, pelo contrário, aumentava-a, uma diferença mínima, que no entanto arrastava pesadas conseqüências, como se o bater de asas de um insecto fizesse rebentar uma tempestade à distância. O acenar, longínquo, de outra frase, que sem se saber como se insinuava e subia à superfície e a levava para onde ela não desejava ir, impulsos que se organizavam em frases, ligando-se ou desligando-se, temas que pareciam desaparecer como se os tivesse abandonado mas depois voltavam, insidiosamente, aqui e ali, por vezes quase irreconhecíveis.» (*OT*: 25)

Na obra de Teolinda, oscilante entre a efabulação e a autorrepresentação, encenando ambas em cada texto, poderiam distinguir-se três ciclos: a ficção de grande angular, novelesca e romanesca; a da ‘forma breve’, contística; a da autorrepresentação da escrita autoral.

Atravessa esses ciclos um entretecimento da componente lírica e da dramática, componentes

que aproximam e assemelham a heterogeneidade ficcional: sendo a voz autoral a que se ergue desde *O silêncio*, quebrando-o e gerando o mundo ficcional de Teolinda, ela vai-se deixando ouvir através dele, refratando-se na cena diarística dos «cadernos espelhados uns nos outros, de algum modo autônomos, embora [...] interligados», observando-se a encenar diferentes casos efabulados, motivos, tempos e personagens. Será ela a conferir unidade à diversidade: o seu timbre é reconhecível.

Na grande angular romanesca, o verbo busca imagens analógicas e simbólicas que o façam ler no diálogo com a cultura: na música, procura o silêncio e os teclados que dividem o som; na pintura, aspira a conciliar paisagem e retrato; no mito, aspira à velha simbologia do cavalo e do sol; na urbanística e na arquitetura, investe na arqueologia do imaginário coletivo e nas hipóteses da sua exposição; na vida, elege a árvore de palavras feita; na teoria, demonstra um modelo de romance enquanto o vai construindo. O intertexto vai dos pitagóricos e da sua música das esferas até à viagem nas modulações nacionais e europeias que se exprimem contrapontisticamente no itinerário protagonizado por Ulisses e os seus homólogos, desde Homero até James Joyce. Como num *puzzle* fantasmizado por um imenso hipertexto habitado de pontos luminosos, onde nos reencontramos connosco, com a nossa memória estética.

No seu contoário, a temática tende a ser mais contemporânea, ensaiando nele um processo de estilhaçamento e metamorfose: da figura autoral, do romanesco com a complexidade assinalada e da realidade do leitor. Cada texto parece habitado

por sinais dos romances e dos cadernos, alusões que não deixam identificar os referentes, mas que familiarizam com o *corpus* da autora.

No «Cadernos», diários de escrita e de autora em processo, temos a escrita refletindo sobre si própria, em busca de si, no laboratório da ficção, enquanto cada fragmento se territorializa, impondo-se como ficção de si, numa reversibilidade prolongada ao infinito.

Num discurso marcado pela dimensão simbólica e por procedimentos metonímicos, cada texto parece continuar outro(s) e continuar-se noutro(s), com uma evidência imagística que o sugere como um longo, interminável e metamórfico filme: «os livros são uma espécie de filmes, [...] só que têm ainda mais poder, porque desde sempre houve palavras mágicas, e ainda não há imagens mágicas».

E o leitor procura orientar-se na obra como num autêntico labirinto de espelhos onde cada reflexo convoca todos os outros, trazendo para o interior de uma ficção o que às outras pertence. Uma textualidade como a que temos vindo a caracterizar, além dos limiares, encontra como imagem mais expressiva a líquida: as águas livres, soltas, caudalosas ou finas e insinuantes.

Na obra da autora ganham relevo quatro constantes literárias, que exploraremos ao longo da análise dos diversos romances e contos:

1 – Temas:

A exploração da casa;

A construção da identidade feminina;

Os desequilíbrios do mundo;

2 – Na construção da escrita:

– a não diferenciabilidade entre a realidade exterior e a consciência que a apreende, com recurso à Memória (cultural existencial, histórica), ou como elo ou vínculo social da passagem do tempo.

Diários/Cadernos

Se, no princípio da década de 80, TG subvertera estrutura clássica do romance com *O silêncio* e *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, no livro publicado imediatamente a seguir, *Os guarda-chuvas cintilantes*, de 1984, com segunda edição em 1997 e terceira em 2014, a autora subverte a estrutura clássica do diário.

Os «Cadernos I e II» de TG são uma ótima introdução à sua obra: testemunhos confessionais, reflexões, introdução à sua oficina de trabalho que constituem, em conjunto, uma porta de entrada tanto para o conhecimento pessoal da autora quanto para a totalidade dos seus romances, novelas e contos. Por isso, iniciamos pela diarística.

Um diário consiste num registo que, acompanhado de reflexão pessoal, assinala diversos acontecimentos vividos pelo seu autor, acontecimentos em princípio marcantes, importantes, prestando assim um efeito de realidade ao texto, que, por sua vez, lhe confere veracidade objetiva

ou realista. Não é obrigatório que todos os diários estejam sujeitos a esta tripla determinação, mas, habitualmente, com maior ou menor conjunto de efeitos estilísticos e estruturas de enquadramento, o diário aponta para uma semântica referencial num contexto simultaneamente temporal e espacial (cf., apenas como exemplo, os diários de Miguel Torga, Vergílio Ferreira, Marcello Duarte Mathias e José Saramago). TG subverte radicalmente esta tripla determinação categorial do diário:

Na datação não objetiva. A autora referencia apenas o dia da semana e o dia do mês: «Domingo, um», «Sábado, três»; «Quinta, vinte e dois»; É um ato voluntário da autora, já que observa: «Não é um diário, disse o crítico, porque não regista o que sucedeu em cada dia. Carecendo portanto da característica determinante de um género ou subgénero em que uma obra pretende situar-se, a referida obra está à partida excluída da forma específica em que declara incluir-se.» (CCC, 3.^a ed.: 20);

Verdadeiramente, nem sequer consiste no registo escrito de uma entidade autónoma permanente (um «Eu»), uma consciência individual duradoura ao longo dos tempos de escrita: «os diários são perversos, diz Pip. O autor é um ser desconjuntado, a que o olhar do leitor dá uma unidade ilusória — precisar do olhar do leitor para existir, existir frouxamente, virtualmente, numa rápida aparição de três minutos sob um foco de luz, diante de um buraco por onde o leitor *voyeur* espreita, depois de deitar uma moeda na ranhura da caixa — os diários são

a forma mais idiota e mais perversa de toda a literatura» (*idem*: 26);

Contra a instabilidade da consciência e a permanente provisoriedade dos seus estados, a narradora de *GGC* declara: «Iria pintando em cada dia o seu retrato, decidiu, deixaria retratos sucessivos no tempo, multiplicando-se para aumentar as suas hipóteses de escapar à morte. Porque a morte levaria mais tempo a apagar todos esses eus do que só um. E quando ela estivesse morta e não escrevesse ficariam pelo menos os retratos dela escrevendo, e seria como se a vida que ela escrevia pudesse continuar a voltar as páginas.» (*Idem*: 28-29);

Neste sentido, TG não escreve um diário realista, que se estatue como um «espelho», «um lugar-comum» — «Não coincidir com os espelhos é o maior dos crimes. O espelho é a segurança, o enquadramento. O rosto contornado por um quadrado, um retângulo, um círculo. Uma moldura. Um limite. Uma certeza. Um lugar-comum. Recusar os espelhos é deitar abaixo a sociedade e o mundo» (*idem*: 31): «(o tempo parado, o instante preso, ficarás assim pela eternidade adiante — as fotografias eram uma imagem da morte, o seu rosto sem vida, uma máscara de cera, fixa, fria)» (*idem*: 30); «porque as imagens não me deixam espaço para inventar nada, impedir-me-ão de pensar, de sentir, uma anestesia, uma hipnose» (*idem*: 61). Ao contrário, a escrita de um diário deve refletir a fluidez, o movimento instável da vida e o desejo deles: «A pequena escrita quotidiana, deixar um risco no tempo,

um traço na areia, para provar que estou viva.»
(*Idem*: 23);

Deste modo, mais do que assinalar a importância social dos dias, o diário assinala a interioridade ou a subjetividade da consciência da autora/narradora: «porque é de mim que deriva o tempo e o espaço» (*idem*: 24); «Aquilo que eu olhar existe, o que eu ignorar permanece para sempre no não-ser — os diários são profundamente ridículos, diz Pip, que é professor de filosofia, mas secretamente gostaria de ser poeta. O mundo não gira à volta do autor, está-se completamente nas tintas para o autor; o mundo está-se cagando para que Barthes não gostasse de líchias, está-se cagando, cagando, cagando — diários e quejandos são a forma mais ridícula de toda a literatura.» (*Idem*: 24);

Não nos admiramos que, em 2013, em *Cadernos II. As águas livres*, continuação de *Os guarda-chuvas cintilantes. Diário*, publicado em 1984, ainda que a autora, como confessa na página 12, não tivesse intitulado este último na primeira edição (retificado na segunda, de 1997, e terceira, de 2014) como «Caderno I». Deste modo, o registo autoral para esta série de livros abandona o qualificativo de «Diário» e passa doravante a designar-se com o novo título de «Caderno I, II...». Os diários, de tão contestados por TG, transformam-se em cadernos. É importante esta nova qualificação pela própria autora. Não «Diário», antes «Caderno», abandonando, como consequência, a semidatação que presidira a *Os guarda-chuvas cintilantes. Diário*. Assim,

nesta nova figuração escrita perde-se o já muito pálido enquadramento temporal objetivo e realista («Mantenho a descrença na objetividade, e o mesmo desinteresse pela cronologia», *idem*: 12), substituído pela subjetividade das impressões circunstanciais (pequenos acontecimentos do quotidiano; por exemplo, a totalidade da página 94) e das reflexões intemporais de natureza universalizante [meditações gerais, de caráter abstrato, sobre condições ou elementos fundamentais da existência; por exemplo: «Memória é recuperar o que resta dos outros, de todos os outros, de que também nós somos feitos», (*idem*: 115)];

A exploração do eu, da subjetividade, é dada logo pela descrição/sonho nas duas primeiras páginas — o roubo alucinante de guarda-chuvas, a que estes se furtam, e assim continua [diálogos com Pip, diálogos com o esquilo, diálogos com as criadas, impressões pessoais de viagens, reflexões sobre os estado de espírito da narradora, «poema de amor narcisíaco» (*idem*: 163), que ora fala na primeira pessoa, ora na terceira];

O estatuto do Eu, mais explorado no segundo caderno, como veremos: «o eu é de todos [os pronomes] o mais instável, quando se chega perto não está lá, transformou-se num leque onde todos os outros se alternam, e se abre e fecha, com os dedos da mão, o eu não existe em si mesmo, é só o gesto de abrir ou fechar o leque, mas se se olhar melhor também não existe o leque, no lugar dele fica apenas uma mão que acena» (*idem*: 75);

Talvez a essência deste diário metamorfoseado em caderno se encontre nas páginas 76 a 81, a história do «casaco de raposa vermelha», que, não por acaso, TG transformou em conto e, em 2007, vinte e três anos depois, publicou em *A mulher que prendeu a chuva* (cf. à frente, análise do conto em *A mulher que prendeu a chuva*). Uma alegoria, sem dúvida, mas igualmente uma síntese do pensamento e da obra de TG.

Do mesmo modo, diferentemente do primeiro «Caderno», em *Cadernos II. As águas livres* são introduzidos novos enquadramentos estabelecidos como ponte entre a realidade (ou o registo realista) e a escrita. Nomeiam-se diversos «cadernos» de onde são extraídos fragmentos: «Caderno de Sintra», «Caderno de Paris», «Caderno de S. Paulo», «Livro de sonhos», constituindo-se como instâncias intermédias entre o registo realista e o registo memorialístico. Deste modo, o resultado apresentado ao leitor, fragmentário, selecionado de arquivos anteriores, evidencia-se como contaminado a um nível superior pela intimidade do eu, ao nível do estatuto de ficção, de onde o crivo objetivo da realidade se encontra, não diremos totalmente, mas fortemente ausente. Por isso, TG denomina este segundo «caderno» de «águas livres», título comprovativo da «liberdade de uma escrita solta, ao sabor do acaso. Sem outra função que não seja a de correr, porque, como a água, nasceu para correr» (AL: 12), obediente às contingências fortuitas de pequenos obstáculos, mas também com a força imparável suficiente para criar novos sulcos e novos leitos no mundo: «águas

sem margens, limites nem barreiras, sempre nascendo, em movimento, águas ainda 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» (*idem*: 68). «Águas livres» não significa, assim, um total abandono ao acaso das circunstâncias, antes a recorrência íntima, subjetiva e privada, sem ordenação racional planificada, da percepção da autora sobre a realidade. Daí a iluminação da frase de Espinosa em epígrafe: «Tudo o que percebemos clara e distintamente é verdadeiro.» Porventura diferente do seu verdadeiro sentido filosófico, remetendo para as regras do método de Descartes, de modo a separar a verdade objetiva da subjetiva, origem e fundamento da ciência moderna, a autora explicita que tudo o que «percebemos» *interiormente* com clareza e distinção é *interiormente* verdadeiro *para nós*. Está, assim, estabelecido o elemento gnoseológico e literário dos «cadernos» — o espaço mental, íntimo, de Teolinda, ou, numa palavra, a sua consciência ou o seu eu.

Cadernos II. As águas livres é, assim, postulando-se como texto literário, a consciência da autora em movimento, em jogos de apreciação, de estimação, de reflexão, de ponderação, de contabilização da vida: «Uma pequena vida de formiga, carregando palavras. Carregando palavras. É isso o que quero, não aspiro a mais.» (*idem*: 13); ou, numa frase lapidar: «Alguém que escreve o que tem a escrever e depois se vai embora. Desaparece. É assim que me vejo. Como vejo todos os que nasceram para a escrita.» (*Idem*: 25.) Dito de

outro modo, os «cadernos» estatuem-se como o resultado do embate entre a consciência da autora e a realidade, inclusivamente a realidade íntima da sua existência pessoal e singular: «Tudo seria naturalmente mais fácil se não caminhássemos sozinhos. Mas cada um é único e segue sempre sozinho.» (*Idem*: 13.) Afastando-se do diário realista, do diário exclusivamente intimista ou do diário de reflexão filosófica, três formas gerais da prática literária diarística, a consciência ou o eu evidencia-se, assim, em TG, como o espaço mental simultaneamente realista e subjetivo, íntimo e manifesto, opinativo e reflexivo, interior e participativo, da recolha e registo da existência múltipla e variada da autora.

Porém, que espaço mental é esse? Como se caracteriza? A que modalidade de existência obedece? TG responde na página 13: «Sei que o 'eu' é um poço sem fundo, e que a escrita é a perseguição infinita de um objecto que fica sempre aquém do alcançável.» E, mais à frente, remata: «Definições de 'eu': Poço sem fundo onde nunca se acaba de cair; sucessão de camadas de sentido, em torno de um núcleo vazio.» Ou seja, o eu caracteriza-se pela ausência de uma existência sólida e definitiva, evidencia-se apenas como «camadas de sentido, em torno de um núcleo vazio». Uma das «camadas de sentido» construída pelo eu é, justamente, a do sentido literário, a cujas regras mínimas obedece a autora quando escreve romance ou contos, instaurando-os num campo mental e gnoseológico designado por «ficção». Ora, ainda que inseridos num género literário, nem *Os guarda-chuvas cintilantes*. *Diário* nem *Cadernos II*. As

águas livres se constituem como ficção. Muito pelo contrário, enquanto produtos da consciência, do eu, ambos os livros nasceram para *fugir à ficção* e às suas regras — as «cintilações» e as «águas livres» refulgem e correm sem medida, sem regras, sem tempo, sem limites, sem planos, quando a consciência inesperadamente decide «cintilar» e livremente «correr». Neste sentido, estes dois livros existem, paradoxalmente, para a autora fugir à literatura como ficção, atividade estética principal da autora. Deste modo, no eu que constrói a obra de Teolinda coexistem duas «camadas de sentido» — uma, a da literatura propriamente dita (romances, novelas e contos); outra, a dos «cadernos», esta volúvel, fluida, incerta, desprovida de regras, que se identifica, metaforicamente, com o «mar» onde correm e se entrechocam livremente todas as águas, isto é, todos os textos fragmentários cuja criação obedecem àquelas características.

Fragmentos «cintilantes» e «livres», desprovidos de forma definida (como o «mar», reino das «águas livres» e imagem-mãe destes textos tão singulares), possuirão eles uma unidade determinada? Sim, possuem. Não uma unidade estética, como textos literários *prima facie*, antes uma unidade ética — a «camada de sentido» do eu da autora que escreve estes textos caracteriza-se pela eticidade. Por isso, fugindo à literatura, a autora confessa na página 13 a inexistência de narrador nestes textos, «mas apenas as sombras que ele deixa na parede».

O eu ético constitui-se, ao longo de *Cadernos II. As águas livres*, como busca de perfeição, e, em consequência, de denúncia das múltiplas imperfeições

sociais. É exemplificativo do seu eu ético o diálogo que a autora mantém com o ceticismo (o «eros fúnebre») patente nos romances de Vergílio Ferreira (*idem*: 26-27), recusando-o, opondo-lhe um desejo humano de perfeição: «Deus não me preocupava nem um pouco e a angústia existencial de Vergílio enervava-me.» (*Idem*: 27.) Ao pessimismo deste autor, Teolinda opõe a busca do «valor único de cada instante vivido» (*idem*: 89): «Os corpos exibiam-se na praia. Bronzeados, jovens, alegres. O corpo humano como a mais bela criação da natureza. Nada é mais perfeito.» (*Idem*: 20.)

Neste sentido, o eu ético constrói-se da denúncia da imperfeição: «Cidades doentes de poluição e gigantismo, a desigualdade social crescente, a corrupção devorando tudo o que nasce, como a filoxera. É para aí que caminhamos, esta é já uma cidade [S. Paulo] do futuro, de um futuro terrível que me recuso a aceitar?» (*Idem*: 34.) Assim, é fortemente exemplificativo o texto das páginas 8 e 9 sobre uma família numa sapataria: «Os três pareciam contentes como se a vida fosse uma festa, ou como se fosse uma festa o simples facto de estarem juntos.» (*idem*: 9); contrabalançado pelo texto final do livro relativo ao incêndio da «baixa» de Lisboa (*idem*: 163-167): «incúria, desleixo, incompetência, corrupção, alguma coisa nos tira o chão debaixo dos pés a cada passo e as florestas ardem, o país arde, Lisboa arde» (*idem*: 167).

Perfeição ética não significa, em *Cadernos II. As águas livres*, estado de permanente bem social ou situação de contínua beleza. Significa, antes, um contínuo afã para evidenciar que o que está mal pode ser corrigido e aperfeiçoado, tendo em conta

o limite da efemeridade: «É assim que os olho, à floresta e ao mar: levantando contra eles o meu tempo breve, indiferente à sua força, Dedicando-me ao efémero, em tom de desafio.» (*Idem*: 125.) Efémera a perfeição ética, esta nasce do «valor único de cada instante», originado pela fuga à banalidade da existência: «o ponto incandescente em que o banal se converte em milagre e uma outra visão das coisas se revela» (*idem*: 150). Uma revelação que afugenta «o culto do sofrimento» (*idem*: 95) e a «tristeza» como «uma espécie de vírus português endêmico» (*idem*: 98) e celebra a «alegria», «o ferver do sangue, o desejo do outro» (*idem*: 97), a «canção, a dança, a música, o riso» (*idem*: 98).

Romances

Primeiro livro de TG, *O silêncio*, publicado em 1981, foi, de certo modo, um romance fundador, fundador da obra da autora, mas sobretudo fundador de um novo horizonte na literatura portuguesa. Com efeito, no ano seguinte, 1982, com *Memorial do convento*, de José Saramago, e *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, de TG, o realismo oitocentista, dominante no romance português desde Eça de Queirós, foi superado por uma dupla forma: 1) recorrendo à história, em Saramago, mas dando a esta uma nova natureza estética, aplicando a frase de B. Croce «Toda a história é história contemporânea» (entrevista de José Carlos de Vasconcelos, *Jornal de letras, artes e ideias*, 18 a 24 de abril de 1989); 2) recorrendo à interioridade mental, considerando que a única realidade é a realidade da consciência e de que, fenomenologicamente, não existe outra, isto é, não separando interioridade de exterioridade senão para efeitos de prática empírica, mas

não para efeitos de representação mental. Foram duas vias que revolucionaram o romance português atual, valorizando, do passado, autores que de certo modo já escreviam segundo este duplo ditame (António Patrício, Raul Brandão, Almada Negreiros, José Régio, Branquinho da Fonseca, Vitorino Nemésio, Maria Gabriela Llansol, Ruben A., Vergílio Ferreira, Maria Velho da Costa), transferindo o antigo realismo para o atual império dos *best sellers*. Com a figura de Blimunda, em *Memorial do convento*, e das personagens principais dos dois primeiros romances de TG (Lídia e Hortense), o universo feminino é sumamente valorizado no panorama do romance português contemporâneo, produto de uma escrita nova, que valoriza a construção da identidade feminina e atribui um sentido diferente para o tema da casa.

Em *O silêncio*, dois polos categoriais sustentam a narrativa, o masculino, Afonso, Alfredo, Herberto, e o feminino, Lídia, Lavínia, Alcina, Ana. Para cada um dos polos, a a sua casa, a casa de Lavínia/Alfredo e a casa de Afonso/Alcina/Ana. Entre ambas, o nomadismo de Lídia/Afonso e de Lavínia/Herberto, sem casa definida. É justamente entre estas quatro colunas semânticas e ideológicas que a narrativa cria a sua própria estrutura, cada uma desenhando um universo de características singulares, conflituando entre si, nunca se plasmando. Entre todas, a casa e o polo feminino (o desejo de construção de uma identidade feminina singular) prevalecem como linhas narrativas essenciais de *O silêncio*, como ímanes semânticos atratores que condensam a totalidade da narração.

A metáfora do silêncio nasce, justamente, do desequilíbrio entre o desejo individual de cada personagem, centrado numa visão do mundo específica, e o seu estatuto social, isto é, o que as restantes personagens esperam da primeira. O romance vai construindo, assim, um jogo de incomunicabilidade entre as personagens, reflexo e expressão do grande silêncio que atravessa o todo da sociedade: «É um mundo que começa a enlouquecer, disse [Lídia] de repente. Um mundo eficiente, de silêncio total, em que ninguém mais fala com ninguém. As pessoas estão sentadas, ombro com ombro, à espera, mas o objetivo da espera é sempre falso, o autocarro, o comboio, o avião, porque todos os lugares são iguais e nada é diferente. E enquanto se espera o silêncio cresce, vai ficando sempre mais denso e mais pesado...» (*OS*, 6.^a ed., 2013: 30), como se cada personagem masculina se satisfizesse com o seu pequeno mundo e cada personagem feminina sentisse que algo de constitutivo lhe falta e escapa. A sociedade codifica cada comportamento, ao conjunto dos quais designa por normalidade, representada no romance por Afonso, médico, marido de Alcina e amante de Lídia, e por Alfredo, professor de Português e marido de Lavínia.

O polo masculino é identificado com a normalidade social, o que Afonso designa por «real/realidade», a rotina social, atravessada por uma situação de inferioridade e de humilhação da mulher. Afonso diz a Lídia: «Você sonha demais, e, à força de querer outras coisas que não há, vai negando as que existem [o real, a realidade], o que é uma forma de alienação. Porque o que havia entre ambos, separando-os, eram as falsas dimensões

sonhadas, disse Afonso, e por isso ele proibia-a de sonhar.» (*Idem*: 45.) Reflexo de uma antiga mentalidade geral, denunciada pelo romance, o polo feminino é, como vimos, identificado com «sonho», isto é, os desejos de libertação de Lídia como mulher, a criação individual, mas também social, da sua identidade feminina.

Diferentemente do segundo romance, *O silêncio*, registando uma história de encontros e desencontros entre maridos, mulheres e amantes, surge atemporalizado, só referenciado pelos objetos que preenchem as casas, prestando à narrativa uma força social universal, como se a figura de Lídia sintetizasse todas as mulheres livres, Alcina todas as mulheres acomodadas pelo casamento, Lavínia todas as não-realizadas na rotina do casamento, procurando fora deste a libertação do corpo, e Ana, a criada, todas as antigas criadas do mundo.

É neste sentido, no seio de uma afirmação histórica e literária do feminino, que os romances de TG devem ser entendidos, no interior de uma espécie de reta final de uma longa luta de conquista de liberdade e independência da mulher portuguesa e europeia. Olga Carvalho Duarte fala de uma espécie de «fascinação do feminino» na obra de TG (Duarte, 2005: 8). Em Portugal, em 1981 e 1982, datas dos seus primeiros romances, grande parte da igualdade conquistada pela mulher ainda não tinha sido legalizada e a posição da mulher na família, no trabalho, na sociedade, continuava a ser (em certos sentidos ainda é) não só inferior como opressiva, frustrando a possibilidade de realização individual. Sem nunca se afirmar como feminista, TG, em conjunto com

Lídia Jorge e Hélia Correia, dando continuidade à obra ante-25 de Abril de Maria Teresa Horta, Maria Velho da Costa e Maria Isabel Barreno, é uma das primeiras autoras pós-25 de Abril a introduzir este tema na literatura portuguesa e a trabalhá-lo demoradamente, sempre com alto nível estético, isto é, sem nunca cair em laivos de propaganda feminista. Mais do que a defesa do feminismo, os romances de TG parecem expor a necessidade de se considerar, com igual importância à masculina, uma cultura feminina. Sem esta vertente cultural, o todo da sociedade é figurado de um modo violentamente amputado, mas nunca nos seus romances é afirmada a necessidade social da inversão dos papéis, a mulher a dominar o homem.

Mas que mulher é esta desenhada por Teolinda?

De certo modo, Maria Heloísa Martins Dias dá-nos a resposta em *O pacto primordial entre mulher e escrita na obra ficcional de Teolinda Gersão*. É, segundo esta autora, uma mulher feita de «rebeldia e transgressão», não só transgressão social mas sobretudo «no seio da própria linguagem» (Dias, 1992: 6). Por exemplo, em *Os guarda-chuvas cintilantes*, «o carácter desconcertante das imagens e analogias, as constantes metamorfoses [no interior da narrativa], a convivência insólita entre o real e o imaginário, a descida vertiginosa nas potências do seu subterrâneo» surgem como indícios de presença de uma inspiração surrealizante, já que «o fantástico surge na ficção da autora com toda a força do seu papel transgressor [...] de modo a reinventar os temas da realidade» (*idem*: 12). Neste sentido, este livro, sendo aparentemente um

diário, subverte o conceito de diário, explicitando que para TG «o engajamento no fazer histórico» resulta num «trabalho experimental, lúcido quanto aos seus mecanismos» (*idem*: 13). Assim, para TG, «o compromisso com o presente histórico é tão necessário quanto com um corpo de linguagem que se estrutura na sua mais aguda estranheza. É que ambas, a realidade histórica e a linguagem, atingiram uma situação-limite, só superável pela reestrutura» (*idem*: 14), isto é, pela transgressão de evidenciar a possibilidade de uma nova história concomitante com uma nova linguagem.

Para Maria Heloísa Martins Dias, o que igualmente caracteriza a escrita de TG «é a sondagem de um mundo interior, o introspectivismo e o mergulho nos processos como o fluxo de consciência, a projeção móvel dos pontos de vista, o desdobramento da personagem» (*idem*: 16). Assim, nos seus dois primeiros romances, ao modo de um selo da sua escrita, «a linguagem dilui a referencialidade dos factos a favor de uma modulação intimista de vozes entretecidas pelo constante questionamento e pelo mergulho nos movimentos interiores do eu» (*idem*: 17), compondo assim um texto que tanto vive da adesão à realidade como do recuo para o interior de um espaço onírico. Esse é, segundo Heloísa Dias, «o maior paradoxo da obra da autora: consciência histórica e individualidade subjetiva se interpenetram» (*idem*: 18), assumindo a singularidade ficcional da voz feminina, sem porém se tornar em voz feminista.

Com efeito, *O silêncio* rompe com a cronologia como enquadramento categorial do tempo, compõe a narrativa, como vimos, ao modo de um *puzzle*

labiríntico, cria um universo interior de personagens que transfigura a lógica da realidade numa lógica da consciência que, no entanto, representa com fidelidade a realidade social, e cria uma nova sinalética para sublinhar partes do texto — isto é, em conjunto, liberta o romance das anteriores grilhetas realistas, obedientes a uma gramática formal provinda do século XIX, quando dominava o modelo masculino da escrita.

Neste sentido, mais do que a figura geométrica regular espacial, fundamento da aritmética como numeração do movimento do tempo, ambos, por sua vez, fundamentos da ordem racional de representação na consciência, os romances de TG, e desde logo *O silêncio*, espelham uma representação diferente da escrita, não a cronológica, não a continuidade evidente da diegese, cada capítulo prosseguindo o anterior, não a representação mimética da realidade, mas a da escrita labiríntica, simultaneamente como sinédoque e metonímia do mundo. Deste modo, mais do que uma ordem racional «clara e distinta» (a Modernidade, representada por Afonso, mas sobretudo por Alfredo, que, face ao domínio da normalidade, assume por vezes rasgos de loucura — OS: 54), o labirinto, representação mental da multiplicação de relações e concatenações, de falsas saídas, de bloqueios ilusórios, de caminhos contraditórios, de sendas ou veredas heideggerianas que a nenhuma parte levam, o labirinto, dizíamos, desafia a antiga ordem racional e constitui-se como o caminho mais essencial para se atingir, não a verdade mas a lucidez das múltiplas perspetivas possíveis e da consciencialização paradoxal da representação estética da realidade.

E, assim, os romances de TG são desenhados em forma de labirinto, de encruzilhadas psicológicas, de cruzamento de tempos, de múltiplas alternativas (ou perspectivas) que a consciência de cada personagem vai representando em si própria, numa filigrana que desafia o leitor. Contestando a onipotência das «verdades da razão», que erige a reta como a mais curta distância entre dois pontos e o domínio científico da relação mecânica causa-efeito, o labirinto não só se manifesta como a melhor forma de representação do sentido da vida humana como a sua construção estética ilumina o sentido da existência da humanidade: trilhar os caminhos sempre imperfeitos da existência, lutar para que melhorem, destinando-se, sem ilusões, o nada como final de vida e finalidade da existência, como assevera Lídia: «a coragem de enfrentar o nada e continuar vivendo» (*idem*: 36).

Estilo difícil, o de TG, forçando o leitor a rodeios e desvios, a recuos e avanços, em que, primeiro se perde e aparentemente se desorienta, para, num segundo momento, ganhar a verdadeira qualidade de leitor, apropriando-se da história, como se tivesse sido ele próprio o seu autor. Porém, o efeito de realidade está no texto e é dado, neste como nos restantes romances e contos de TG, pela enumeração de adereços das casas, da exposição de pormenores existenciais, da explanação de comportamentos e atitudes das personagens.

Neste sentido, a casa tanto pode prender como libertar; prender e refletir e obedecer à antiga racionalidade social, divisionista por géneros e hierarquicamente opressiva; libertar, exprimir-se a criatividade, os desejos, a força e a naturalidade do

corpo. No caso, do corpo feminino. A casa, se viva, tem estados de ânimo, como são descritos no longo texto da página 12. Lídia começa a distanciar-se de Afonso quando, sem este saber, visita a sua casa e fala com a criada Ana (*idem*: 9-21) — tratava-se de uma casa subjugada, certamente habitada por uma mulher subjugada (Alcina), tudo ordenado, todos os objetos no seu sítio, um sítio para cada objeto: uma «casa cheia de coisas mortas» (*idem*: 25). Se a casa, em *O silêncio* é fundamentalmente dominadora e normalizadora do corpo da mulher, em *Paisagem com mulher e mar ao fundo* surge a primeira personagem feminina que subverte os lugares da casa, Clara, mulher de Pedro, o que perturba Hortense, sua sogra, que vê nos comportamentos de Clara, mulher influenciada pelos novos ventos europeus da década de 60, um princípio de caos.

Ao longo de *O silêncio*, Lídia constrói imaginariamente uma existência outra, que Afonso nega e frustra, chamando-a incessantemente à realidade. Como o narrador refere, «A tensão entre ambos [Lídia e Afonso] existe desde o início. Porque eles eram dois mundos sem ponto de contacto» (*idem*: 26). Lavínia sonha outra existência que não a vivida com Alfredo. Lídia parte, abandona Afonso, Lavínia suicida-se ingerindo uma dose excessiva de calmantes. O silêncio, antes pesado, devém um sólido muro de incomunicabilidade.

Marta de Sousa Simões, em *A interrupção narrativa em Teolinda Gersão: o caso de Paisagem com mulher e mar ao fundo*, de 2005, explicita o conteúdo da identidade das personagens: nunca a autora se abstrai da situação social e política das personagens, que são caracterizadas em função das

ideias e crenças sociais e de intervenção política, concluindo: «A interioridade de cada personagem é permanentemente afectada pela intervenção destes elementos.» (Simões, 2005: 2) Esclarece que as personagens de Teolinda vivem insatisfeitas consigo próprias e com o seu tempo, necessitando da afirmação de novos ideais e a procura de um tempo estável e equilibrado no qual a personagem se encontre, e a sua identidade (feminina) implica um processo gradual de contradição com a moral vigente e a imposição de uma nova ordem.

O que é a interrupção narrativa que Marta de Sousa Simões salienta na oficina de escrita de Teolinda? Consiste numa nova disposição dos sinais de pontuação, alterando a normalidade gráfica tradicional da página impressa. São as diversas formas de assinalar um deslocamento de espaço, de sentido, de atmosfera social, de narrador, é a interrupção na mancha gráfica, a abertura de um espaço em branco, por exemplo, significando uma deriva de sentido, fragmentando os factos narrados, igualmente «o caso do travessão, da utilização abusiva do parágrafo sem qualquer ponto final na frase anterior, ou da presença de uma vírgula que corta a frase» (*idem*: 6).

A interrupção narrativa «poderá indiciar uma mudança de perspectiva de uma determinada personagem, marcando igualmente alterações ao nível da interioridade da personagem e da sua apreensão cognitiva do real empírico» (*idem*). Assim, pode transmitir o reflexo de uma crise de identidade da personagem elevada «a crise de representação em termos literários» (*idem*: 7). Neste sentido, para TG, a estrutura gramatical oitocentista da frase não

é já suficiente para acolher o novo sentido de um texto que funde interioridade e realidade.

Marta de Sousa Simões sintetiza as transformações operadas por TG relativas aos sinais de pontuação:

TG utiliza por vezes a vírgula «para intercalar várias vozes ou até para interromper o discurso para ser introduzida outra fala» (*idem*: 47).

«O ponto final nasce quase sempre de uma ruptura.» (*Idem*: 48.)

«O travessão pode indicar o movimento do pensamento [do narrador ou da personagem] em tempos e planos distintos. Pode também marcar um corte numa dada unidade [...] de uma descrição passa-se a uma expressão do pensamento, tal como de um pensamento se passa para o conhecimento de uma situação/acção.» (*Idem, ibidem.*)

«O travessão tem ainda a função de realçar um determinado elemento/facto em relação a outros. Os parêntesis, à semelhança dos travessões, visam também destacar alguns elementos [...] que funcionam como um comentário ou uma observação.» (*Idem*: 49.)

Em síntese: «Os sinais de pontuação visam, enfim, expressar os vários sentidos do texto e criar uma relação de proximidade entre o discurso e o sujeito.» (*Idem*: 94.)

Não podemos deixar de sublinhar a perspetiva cultural em que Annabela Rita envolve o romance *O silêncio em Teolinda Gersão: Encenações* (26-36).

Paisagem com mulher e mar ao fundo (citamos a partir da 5.^a edição, de 2019), um dos mais importantes romances de TG, com primeira edição em 1982 e, em conjunto com *O silêncio*

(1981), marcante do paradigma ficcional das suas narrativas longas.

Como em *O silêncio, Paisagem com mulher e mar ao fundo* corta com a cronologia como enquadramento categorial do tempo, compõe a narrativa ao modo de um *puzzle* labiríntico, funde a representação escrita com a representação pictórica (o romance pode ser interpretado como o desenvolvimento escrito do quadro que Hortense pinta), cria um universo interior da personagem (Hortense) que transfigura a lógica da realidade numa lógica da consciência e da memória, que, no entanto, reproduz com fidelidade a realidade social portuguesa das últimas décadas do regime do Estado Novo, e, prolongando o estilo de *O silêncio*, cria uma nova sinalética para sublinhar partes do texto — isto é, em conjunto, liberta o romance das anteriores grilhetas realistas, obedientes a uma gramática formal provinda do século XIX.

Com a morte do marido, Horácio, e do filho, Pedro, Hortense, filha de um militar apoiante do Estado Novo, sente a antiga vida a desmoronar-se. Sente-se só e angustiada, deseja «desaparecer sem deixar rasto, apagar da vida os sinais de mim, ninguém para continuar-me, nenhum filho, nenhum homem para lembrar-me, para guardar a recordação do meu corpo na memória táctil do seu corpo, nenhum vestígio, a casa arrumada, limpa, vazia, como se ninguém tivesse estado aqui, pisando o chão, mexendo nas coisas, andando entre as paredes, desesperando-se entre a janela e a porta, as cortinas caindo nas suas pregas perfeitas, a camilha da mesa bem estendida, debaixo da jarra azul, o tapete de sisal sem rugas, o lugar habitual

dos objetos respeitado, ninguém passou por aqui, ninguém ficou na minha vida, só o vento, o sol, o mar continuam batendo, a praia deserta, sem pegadas, vazia de pessoas, o meu filho morto e o mar batendo» (*PMMF*, 5.^a ed., 2019: 72-73).

A solidão ontológica de Hortense marca a totalidade do romance, e, como se a vida, toda a vida, a frustrasse, sente uma culpa difusa, disseminada pela sua existência isolada e desamparada — o que antes, socialmente integrada, fora uma linha reta, era agora um labirinto. A frase acima citada finaliza a primeira parte, que dá conta da incomunicabilidade entre Hortense e o mundo: «Ela, Hortense, perdera a sua vida, e por isso o universo era caótico e informe. Tinha havido tempo em que as palavras eram a casa das coisas, e quando se transpunha a porta das palavras as 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 empurrava a sua porta as palavras eram casas vazias, e ela não saberia o lugar de nada [...] Então lentamente as palavras tinham começado elas próprias a transformar-se em coisas, mas era uma função que cumpriam mal [...] o que existia era apenas uma ridícula contrafacção do mundo, um enorme deserto de palavras falsas.» (*Idem*: 18.) «Palavras falsas» porque enredadas em sentidos que não transmitem vida, força, naturalidade, instintos do corpo (*idem*: 93-94). O regime político, comandado pela personagem ausente O. S. (Oliveira Salazar), não permite «a liberdade de viver sem a culpa e sem revolta» (*idem*: 93). A descrição da cobertura religiosa do regime é notavelmente historiada (*idem*: 141-152)

sem nunca se cair num discurso ideológico ou político. «Eu reflicto o povo, disse O. S. pela voz de todos os comensais [num jantar em casa dos pais de Hortense] [...] O meu reino é um reino de espelhos, um jogo de reflexos [...] como se as pessoas vivessem só por dentro da cabeça e não tocassem nunca no exterior.» (*Idem*: 127.) E é «dentro da cabeça» de Hortense que se passa a quase totalidade de *Paisagem com mulher e mar ao fundo*. 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.

Pedro tinha casado com Clara, mulher com comportamentos próprios da década de 60, solta, mais livre, com novos costumes (*idem*: 54-55), que se encontra grávida de Pedro. Este fora mobilizado para a guerra colonial e morrera na Guiné. Fora o momento traumático de consciencialização de Hortense de que sempre vivera subordinada ao universo masculino: o pai, Horácio, Pedro.

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. Neste, como nos dois romances de TG, os três publicados na reta final da luta das mulheres portuguesas desde a passagem entre os séculos XIX e XX, não só concedem valor substantivo à situação de humilhação histórica da mulher portuguesa como, de certo modo, anunciam a sua libertação, o que iria suceder nas décadas seguintes com a integração de Portugal na Comunidade Europeia.

Reflexo desse momento histórico final e catastrófico (Pedro morre na Guerra do Ultramar, Elisa vive no exílio, Gil, amigo, tornara-se preso político, Horácio, arquiteto, cercado profissionalmente pelo regime, morre de um ataque fulminante de coração), Hortense perde o antigo sentido de vida como mulher da alta burguesia, filha do regime, rememora a sua vida e encontra um novo sentido libertador com o parto de Clara, o nascimento do neto e a irrupção do 25 de Abril de 1974. A vida fazia-lhe, de novo, um possível sentido ético de justiça.

O cavalo de sol divide-se em quatro partes segundo o ritmo do andamento deste animal: passo, trote, galope, salto, e, como os dois romances anteriores, ambiciona evidenciar a necessidade de realização da mulher, ainda ferida pelas diversas formas de paternalismo.

Decorrido numa casa senhorial do Ribatejo na primeira metade do século XX, denominada «A Casa da Cabeça de Cavalo» (título que a autora recuperará no romance seguinte, já, porém, desabitada de vivos e povoada de mortos), o título

O cavalo de sol — emblemático e lírico — eleva a narrativa a um patamar simbólico: o cavalo, um dos símbolos da liberdade natural, de comunhão harmónica com a campina ribatejana, e o sol, símbolo cósmico da luz, do dia, da claridade. Juntos, identificam-se, como afirma Maria José Marinho, com o carro puxado por cavalos de Apolo, símbolo da «vida triunfante que se afirma quotidianamente» (Marinho, 2006: 140). Se os dois romances anteriores possuem títulos simbólicos mas abstratos, este referencia símbolos do universo cultural ocidental, dando a entender desde logo que todo o romance se estatui como um hino narrativo à luminosidade, de acordo com os instintos naturais da vida, confirmado pelo nome da personagem principal, Vitória, mulher indomesticável.

Vitória, lisboeta, órfã de mãe, sobrinha dos proprietários, cresce com o filho destes, Jerónimo, tornando-se sua noiva, com casamento anunciado para 1923, gerando, como nos restantes romances da autora, um par conflituoso com visões do mundo e ambições de vida totalmente opostas, o que força cada um a procurar realização em personagens alheias, Vitória em Amaro, criado, e Jerónimo em Melícia, jovem viúva.

O cavalo de sol envolve as personagens segundo quatro tensões sociais do seu século, que são, igualmente, quatro oposições civilizacionais:

- 1) Urbano/rural;
- 2) Civilização/natureza;
- 3) Racionalidade/sensibilidade natural;
- 4) Masculinidade/feminilidade.

Não se trata, como nos anteriores e posteriores romances de TG, bem como nos seus contos, de tematizar teoricamente estes quatro pares, mas de envolver e concentrar a sua atualização nas duas personagens principais, Vitória e Jerónimo.

Vitória vem de Lisboa, sente-se a sufocar com os valores rurais, que, institucionalmente, reproduzem do mesmo modo valores masculinos, salientando o papel do homem, simbolizando a autoridade, e diminuem os valores femininos, identificados com submissão civilizacional. Ali, na «Casa da Cabeça de Cavallo», toda a vida é dominada por regras e hábitos que valorizam a herança civilizacional rural e masculina, assim a harmonia entre Jerónimo, o cão e o falcão, símbolos da domesticação, da negação e, até, da nulificação dos instintos animais, enquanto Vitória privilegia a harmonia entre o seu corpo e o cavalo, deixando-o cavalgar à vontade pelo campo, ajustando-se a ele.

Urbano não significa aqui lugar de pobreza, povoados miseráveis, ignorância e analfabetismo, doenças motivadas por uma alimentação pobre e defeituosa, como em certas partes de *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, mas condensado atual (século XX) de uma diferença abissal, institucionalizada e concreta, entre os poderes sociais masculino e feminino. Urbano significa que na cidade essa diferença, continuando a existir, é, no entanto, diluída, as fronteiras entre ambos são menos rígidas, possibilitando com maior facilidade a liberdade e a realização pessoal da mulher. São dois mundos não só distintos mas opostos. Por isso, no final, após o aparente suicídio de Jerónimo, Vitória parte para Lisboa: agora sim, depois de uma existência

entre as trevas, a que resistiu, o carro de Apolo conduzi-la-á em direção ao sol.

O par civilização/natureza é o que melhor sintetiza o par Jerónimo/Vitória, aquele, estudioso, obcecado por livros, dotado de uma abundante biblioteca, esta simbolizando o fluir da vida, a sensibilidade dos campos, dos rios, das nuvens, das aves, enfim, a vivência e a comunhão com a pulsão da natureza, todos os dias diferente. Nesta oposição, à civilização — Jerónimo, criador de cavalos — cabe o papel de exploradora e depredadora da segunda, a natureza só lhe interessa como valor de mercado, imaginando e desejando Vitória que o papel do Homem poderia ter sido o de criador de uma eurtmia entre o mundo humano e o mundo natural. Porém, o papel da civilização acabou por ser, à semelhança do do Homem na sociedade, o de um lobo destruidor, expressão ansiosa de domesticar os campos e os animais. Vitória, por ações concretas, pelo seu modo de vida, opõe-se, denunciando esta entorse civilizacional, evidenciando a possibilidade de «vitória» de uma outra visão do mundo.

De certo modo, civilização torna-se, no romance, sinónimo de racionalidade, de controlo e cálculo, de humanização negativa da natureza, de domesticação desta, de conhecimento racional, erudito, douto, livresco, qualidades de Jerónimo de que Vitória se desinteressa, prefere ativar a sua sensibilidade. Mais do que pensar lógica e abstratamente, prefere viver sentindo — o vento, a água, as árvores, o campo, as plantas, os animais, sobretudo o cavalo, acordar todos os dias para viver o inesperado que a sensibilidade lhe trará, quebrar

rotinas, fazer pulsar os instintos femininos, entre os quais privilegia a deriva mental, o sonho, a fantasia, e a realização do seu corpo. Em ambos, é o tempo a fluir (o relógio da casa está parado) e a liberdade a brotar. Jerónimo antevê na personalidade irrequieta e fantasiosa de Vitória o estádio selvagem do cão, que, domesticado, se submete ao dono, obedecendo-lhe, mas Vitória possui a fogosidade do cavalo, que só obedece quando quer e até um certo limite.

Finalmente, o par masculinidade/feminilidade, par temático central, fundador e estruturador da obra de TG, sintetizado na oposição entre as visões do mundo das duas personagens principais, pode ser resumido no anel de noivado que Jerónimo oferece a Vitória, «em vez de um diamante ou de uma pérola, ou da junção de um diamante e de uma pérola, ele escolhera uma pedra que, milénios antes, se cristalizara em volta de um minúsculo inseto. Um pequeno fóssil envolto há milénios num cristal de rocha» (CS, 1989: 101). É expressão do desejo de Jerónimo, concordante com a sua visão rural, patriarcal e racional da sociedade: enredar e aprisionar Vitória, como o fez ao cão e ao falcão, como tenta fazer às manadas de cavalos, como o cristal de rocha fez ao inseto.

Lendo *O cavalo de sol* é impossível não recordar o romance *Mau tempo no canal*, de Vitorino Nemésio, publicado em 1943, e a personagem Margarida Dulmo. Cerca de meio século separam estes dois romances e neles se veem refletidos o tempo português e a evolução do movimento feminino. No romance de Nemésio, Margarida, de personalidade semelhante à de Vitória, desiste,

submete-se à família, acabando por casar-se com André Barreto, salvando assim da falência e da ruína a casa dos Dulmos. Margarida levará uma existência rotineira, parasitária, uma existência vazia. É nesta ausência de futuro — que não seja o futuro do tédio — que reside o elemento trágico da existência de Margarida. Neste caso, a tragédia não reside na vontade de lutar ou no desejo de desafiar, mas na sua renúncia e na consequente interiorização de um profundo luto pela vida que nunca se terá. Margarida, no «Epílogo», retirando forçadamente os olhos da serpente do anel e, depois, lançando este ao Atlântico, adverte-nos simbolicamente para o corte com a sua vida anterior, de caráter desviante, anormal para uma mulher, e para uma definitiva recusa sua à Vida. A tragédia — a pior das tragédias atuais — é que, depois do seu casamento com André, Margarida não tem História, deixou de haver História para Margarida, estará viva para os filhos e para a sociedade e morta para si própria. Qual a diferença entre a nova existência de Margarida e a existência de Antígona vivendo entaipada? Vitória, 50 anos depois, não desiste, não se submete e, libertando-se de Jerónimo, cria o seu próprio mundo: há drama, mas não tragédia.

Em *A casa da cabeça de cavalo*, publicado em 1995, 2.^a edição em 1996 (de onde citamos), TG penetra aparentemente na literatura fantástica: o espaço é o de uma casa há muito tempo fechada, ostentando à entrada uma cabeça de cavalo em bronze; no seu interior, desenrolam-se conversas entre gerações de mortos que outrora a habitaram. Porém, mais do que uma incursão na literatura

fantástica, o teor das conversas entre mortos segue a estratégia literária da autora comum aos restantes romances: uma longa conversa sobre a vida e sobre a casa, tendo como pano de fundo a memória, a elevação de um presente existencial a um presente intemporal, captando assim as características principais da multiplicidade de personalidades humanas, a enumeração de pormenores marcantes da casa segundo os tempos e as gerações. Neste sentido, os mortos que habitam a casa antes da morte definitiva (o total esquecimento, o corte radical com a memória) não incorrem nas características habituais das personagens fantasmáticas, não convivem com os vivos e, por isso, não possuem comportamentos aterrorizantes (*CCC*, 2.^a ed., 1996: 27). Na realidade, as personagens estão mortas, mas em nada se distinguem de personagens reais.

Pensamos que, mais do que integrar *CCC* no subgénero fantástico, se deve integrar num tema permanentemente explorado pela autora — o da Memória (cultural existencial, histórica) como fundamento da escrita literária, o da Memória como elo ou vínculo social da passagem do tempo, o da Memória como exploração de diferentes realidades e perspetivas. Em *Teolinda Gersão: Encenações*, Annabela Rita interpreta *CCC*, reenviando para a tradição do tema a «Casa» na literatura portuguesa (Rita, 2020: 69-70), na literatura da própria autora (*idem*: 71-73), nas características da própria casa enquanto personagem «perturbadora», «enigmática», «inverosímil», «perplexizante e problemática», «ambígua», «suspeita» (*idem*: 74-75), concluindo que «A *CCC* insinua-se-me, deste modo, como

figura e lugar de formulação irônica por excelência» (*idem*: 74) na obra da autora, sublinhando igualmente que, neste romance, «Teolinda joga com a paródia da História para fazer a paródia da ficção, num tempo onde dia e noite indefinem e os seres vivos (o cavalo) se fundem com os objetos inanimados (a casa)». (*Idem*: 70-71.)

Ironia, paródia, ambas as figuras se encontram vinculadas à substância da Memória, que é o mesmo que dizer vinculadas à História como medida da passagem do tempo. No limite, teoricamente, CCC pode ser considerado, mais do que um romance fantástico, um romance de fundo histórico que contraria e escapa a toda a teoria sobre o romance histórico. Seria uma história feita, não de documentos, mas de conversas vivas (passe o paradoxo), embora, como testemunho, exista um caderno escrito por Januário, «Caderno de apontamentos úteis» (CCC, 2.^a ed., 1996: 50) que, consoante vai aumentando de páginas e especializando-se, vai mudando de nome.

Como a memória individual é falível e o romance é feito de um entrelaçado de conversas sobre a antiga vida das personagens mortas, e, mesmo, sobre épocas passadas de que apenas tinham ouvido falar, se e quando a memória falha, as personagens não se preocupam, inventam, deixando entrar o desejo pessoal no tecido do passado (de certo modo, entra aqui a paródia). É uma história às avessas, em que mais domina a imaginação dos narradores do que a verosimilhança: «E não tinha importância se em algum momento inventasse. Não tinha importância se aqui e ali inventassem, disse Inácio. Mas só se não se lembrassem de outros dados. Porque o

interesse das histórias era avivar a memória, mantê-las na cabeça...» (*Idem*: 59.) É este, explicitamente, o móbil de todas as conversas: não o de retratar a verdade, mas de relembrar, de perdurar na memória, já que a morte verdadeira, a definitiva, consistiria no silêncio, na ausência de memória quando, entre os vivos, ninguém mais falasse das personagens (cf. capítulo «Desaparição da casa e outras desapareições»): «Tinham medo de perder a memória [...] Por isso se agarravam às lembranças e falavam.» Se a perdessem, entrariam «no desconhecido [...]», a morte, que imaginavam como uma grande viagem, uma passagem para um mundo inteiramente diferente — mas que talvez fosse apenas essa perda de memória e o apagar das luzes em volta» (*idem*: 240). Todos a experimentaríamos, simbolizada pela imagem do cavalo preto que dava o nome à casa, sobre o qual cada personagem partiria em viagem, evidenciada pelos exemplos de Maria do Lado e de Virita (cp. «Duas viagens a cavalo»), revelando, como se insinua nas primeiras páginas, que a «Casa de Cavalo» se identifica com a «Casa da Morte».

Em *CCC* a realidade é representada numa polifonia de múltiplas versões (conversas), algumas mesmo contraditórias e nenhuma absolutamente certa (identificada com a verdade). É neste sentido que não só a ironia se afirma como o enquadramento estilístico da totalidade das histórias narradas se evidencia como o grande jogo da existência, falar torna-se a grande paródia humana da vida e do mundo. Não é, porém, o reino da arbitrariedade, existem constrangimentos ao longo do romance: em primeiro lugar, as circunstâncias históricas; em segundo, o estatuto social e a personalidade das

personagens. O tempo real das histórias recordadas no romance desdobra-se entre a fuga da família real para o Brasil em 1807, a guerra civil entre absolutistas e liberais (1832-1834) e o pronunciamento republicano de 1910 — abarca, portanto, a totalidade do século XIX, e a descrição dos adereços da casa, as roupas, os temas de conversa estão focalizados neste período — por exemplo, os frascos e os remédios da botica de Filipe (*idem*: 70-74). No que respeita ao estatuto social das personagens, é marcante a inferioridade da mulher face ao homem (Duarte Augusto, Filipe), mas também os afazeres e as características de cada uma, Carmo bordadeira, a sedução em Virita, que, mesmo assim, não consegue pretendente, Maria Badala, o cuidado da casa, com um especial apego a histórias de bruxas e feiticeiras, Maria Benta, o cozinhar, Maria do Lado, obediente a Filipe, o intruso francês...

No final, esgotadas as histórias, descrita a liberdade natural do cavalo, que leva Maria do Lado para a última viagem, e, doze anos depois, anuncia o final definitivo de Virita, dá-se a morte de todas as personagens. Esta é constituída por três degraus ou percursos. No primeiro, havia um sono do qual se acordava, desejando ainda conviver com os vivos e tendo uma consciência aguda e brilhante da vida, espantados «pela cegueira anterior, que os fizera, as mais das vezes, errar tudo» na vida (*idem*: 239).

No segundo degrau, «o mundo dos vivos ficava mais distante» (*idem*), os mortos apegavam-se a pormenores sem importância «porque sentiam que, se os esquecessem, ficavam desligados do universo que lhes continuava a ser familiar, e entravam no desconhecido» (*idem*: 240).

«Entrar no desconhecido era decerto o último degrau, que eles imaginavam como uma grande viagem, uma passagem para um mundo inteiramente diferente.» (*Idem.*) Sair do lugar da memória (individual, familiar, social, cultural) era morrer para sempre. A própria Casa da Cabeça de Cavalo morreria.

A árvore das palavras, publicado em 1997 (8.^a ed. em 2018, citamos a partir da 6.^a ed., 2008; até à 3.^a ed., o romance foi acompanhado com ilustrações de Celeste Maia), é um dos melhores romances de TG, estatuidando-se, de certo modo, no panorama da ficção portuguesa, como um dos textos fundadores da literatura pós-colonial.

Todos os anteriores romances da autora e todos os temas neles abordados (a casa e o seu universo, o feminino, a sensibilidade e a sensualidade, a busca de uma construção da identidade da mulher, bem como da sua independência e liberdade, a memória histórica) convergem para este, alterando-lhes porém o azimute: onde o centro da exploração romanesca era tradição patriarcal da mentalidade europeia e a denúncia e contestação da longa humilhação história da mulher europeia (cuja análise sintetizamos em *O cavalo de sol*), agora, em *A árvore das palavras*, o centro é África, onde a autora viveu, as relações entre os membros de uma família de colonos e as relações desta com o mundo negro. À necessidade de libertação da mulher junta-se, agora, a libertação do universo do negro. Permanece, porém, o mesmo estilo lírico, explorador do universo interior das personagens, que transfigura a lógica da realidade numa lógica da consciência, como se se tratasse de um realismo

sem fronteiras, incorporando o lírico, os produtos da imaginação, o maravilhoso, o fantástico, até, por vezes, o universo mágico.

Em *Teolinda Gersão. Encenações*, Annabela Rita (2020) oferece uma interpretação cultural do simbolismo da árvore e Cândido de Oliveira Martins, em «A árvore das palavras de Teolinda Gersão: vozes e visões de África no feminino» (2014), aproxima o simbolismo do título ao simbolismo da árvore na retórica barroca usado para qualificar o «bom sermão» pelo padre António Vieira no «Sermão da sexagésima». E acrescenta Cândido de Oliveira Martins no mesmo artigo digital: «a rica imagem ou metáfora da árvore é usada, em várias passagens e por várias vozes (sobretudo pela jovem Gita da primeira parte), revestida de manifesto simbolismo: desde logo, representação da pulsão vital (árvore da vida), caracterizadora da intensidade da terra africana (‘árvore dos antepassados’, a expressão da criada negra); mas também imagem da cultura moçambicana e africana, enraizada num contexto ímpar; e ainda a ideia alegórica das palavras que se semeiam ou se proferem, a partir de vários ângulos, mas dentro do mesmo contexto ou tronco comum — a realidade política, social e cultural de Lourenço Marques, capital de Moçambique, colónia do tardio império português no Índico, à beira do início da guerra colonial, que haveria de mudar o curso da História».

O romance, dividido em três partes, inicia-se com a descrição da sensibilidade africana da menina Gita, branca, filha de Laureano e Amélia, a viver em Lourenço Marques, Moçambique, em meados do século XX, na parte branca da cidade, na «casa

branca» (AP, 6.^a ed., 2008: 9). Aqui, convive com Lóia, criada, que vive na «casa preta» (*idem*), ganhando do convívio com Lóia uma visão africana do mundo, em contraste com a visão de Amélia, rancorosa e estritamente europeia. Os mundos opostos e conflituais dos anteriores romances entre os universos masculino (dominador, racional e repressor) e feminino (harmonizador, sensível e sensual, submisso com um antigo e profundo desejo, sempre frustrado, de libertação) confluem agora tanto para dois universos designados pela cor da pele (branco e negro) como geograficamente determinados (Europa e África).

Gita, criança, incorporou espontaneamente o universo africano de Lóia, detestando o de Amélia, sua mãe, baseado em deveres racionais e preconceitos comportamentais de cor da pele. Esta, por sua vez, detesta África (o calor, os mosquitos, os costumes dos negros, a posição social que a família ocupa na hierarquia colonial de Lourenço Marques, o seu trabalho forçado de costureira da burguesia laurentina, obrigada por ausência de rendimento alto de Laureano, o marido, trabalhador indiferenciado de manutenção de casas, profissão a que, sem grandes ambições, se adaptou).

O início da primeira parte é um dos textos mais belos que TG escreveu: a descrição da sensibilidade africana de Gita (*idem*: 7-19), que é, na essência, a sensibilidade feminina de Lídia de *O silêncio*, de Clara de *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, de Vitória de *O cavalo de sol*, de Maria Badala de *A casa da cabeça de cavalo*, como, ainda, se aproxima da personalidade de Hortense, do segundo romance, até resgatar a vida com o nascimento do neto.

Trata-se, socialmente, de explorar o quadro categorial, instaurador dos seus romances, do par feminino/masculino, que a evolução histórica manteve intacto até meados do século XX e, esteticamente, de multiplicar no espelho literário, segundo geografias e tempos diferentes, o mesmo estatuto feminino.

Gita, seguindo e imitando Lóia, encara lírica e magicamente o mundo do seu quintal: «As coisas do quintal dançavam [...] e como o sol [africano] era um olho azul e doirado espreitando, cegando todos os outros, para que só ele pudesse olhar. O sol, sobre o quintal e a casa, era o único olhar não cego.» (*Idem*: 7.) No quintal exprimia-se a intensa força da vida, tudo o que era atirado à terra brotava, para contrariedade de Amélia, que dizia: «O jardim tornou-se um matagal, fechando a janela.» (*Idem*: 8.) E logo ali, no quintal, «a casa se dividia em duas: a Casa Branca e a Casa Preta. O quintal era em redor da Casa Preta. Eu [Gita] pertencia à Casa Preta e ao quintal» (*idem*: 9). Nesta, «as coisas cantavam e dançavam» (*idem*), «as flores nunca morriam muito tempo» (*idem*: 10). «Laureano também pertence à Casa Preta» (*idem*: 11), brinca com o gato Simba, tem uma caixa de música, que liga para adormecer Gita e finge aterrorizar a filha quando regressa a casa ao fim da tarde. Apenas Amélia destoa deste ambiente mágico, assim descrito por Gita: «Todas as coisas, no quintal, dançavam, as folhas, a terra, as manchas de sol, os ramos, as árvores, as sombras. Dançavam e não tinham limite, nada tinha limite, nem mesmo o corpo que crescia em todas as direções e era grande como o mundo. O corpo era a árvore e o corpo era o vento. Tocava-se no

céu levantando um pouco a cabeça, balançava-se no vento dançando, nessa altura [a infância de Gita] a vida era dançada, só de pôr um pé adiante do outro o corpo se acendia em festa: tudo estava nele e era ele, os gritos altos dos pássaros, o bafo quente do Verão africano, a grande noite povoada de estrelas. Mas o infinito não tinha sobressalto, nem sequer surpresa, era uma ideia simples, apenas a certeza de que se podia crescer até ao céu.» (*Idem*: 13.) Só Amélia não via a beleza do quintal, refugiava-se em casa, contrariada entre os seus alinhavos. Força a filha a ter aulas de *ballet* (domesticação racional europeia do corpo), mas Gita não consegue adaptar-se, «porque eu é descalça que irei dançar. E não aqui, mas na terra quente do quintal, debaixo das árvores. Ninguém vergará o meu corpo, ninguém o matará. E a música que eu quero também não é esta, são os ritmos verdadeiros da terra africana.» (*Idem*: 63.)

Na segunda parte são descritos os traumas de Amélia em Lisboa, a orfandade, a casa da madrinha, a suspeita de que seria filha do marido desta, Honorato, que na morte lhe lega um relógio, antes destinado à filha legítima, as humilhações sofridas, uma certa pobreza, os equívocos com o namorado merceeiro. Decidiu responder a um anúncio de pedido de casamento: «Cavalheiro, solteiro, trabalhador e de bons sentimentos, 30 anos, residente em Moçambique, procura menina honesta até aos 25 anos, para fins matrimoniais.» (*Idem*: 107.) Amélia responde, casou-se por procuração e partiu para Moçambique, juntando-se a Laureano Capítulo. Mas a condição de alguma pobreza não fora superada, Laureano, sem estudos, trabalhador que

fazia a manutenção das casas, não tinha ambições e limitava o dia ao usufruto de pequenas coisas. Amélia percebeu que havia um mundo em Moçambique (e na África do Sul) que lhe estava proibido, nunca passaria de uma costureira de senhoras ricas, não frequentaria hotéis nem chás-dançantes. «Quinze anos» depois (*idem*: 152) de ter chegado a Lourenço Marques, sente-se infeliz com a vida que Laureano e Moçambique lhe oferecem e responde, com nome falso e morada na «posta-restante», a outro pedido de casamento de um português, «com carro, casa própria, indústria florescente» a viver em Sidney, Austrália (*idem*: 148). Parte para a Austrália, abandonando Laureano.

Na terceira parte, o romance regressa a Gita, já adolescente, frequentando o liceu. O realismo quase sociológico da segunda parte é metamorfoseado num lirismo de adolescente, esperançoso na vivência sensual do corpo com Rodrigo, o namorado, e na alteração política de Moçambique, já não o lirismo infantil de Gita criança da primeira parte. Gita namora com Rodrigo e reconstitui a vida de Amélia, que partira «três anos antes» (*idem*: 177), deixara tudo para trás, nos armários, Laureano tentara demovê-la, mas ela não desistiu.

Laureano, de feliz, «consertando as coisas, meio distraído, contente, assobiando baixinho» (*idem*: 178), torna-se infeliz: «tem os cabelos brancos, rugas ao canto dos olhos e da boca e usa óculos fora de moda. Um pássaro que caiu no chão, ocorre-me [pensa Gita], um pássaro que não abriu as asas a tempo e nunca mais pode voar.» (*Idem*: 179) — «nunca mais foi o mesmo desde que Amélia partiu. Ela levou a alegria dele.» (*Idem*: 180.) Há muito que

Lóia partira, Laureano contara-lhe, o marido arranjava novo emprego em Mocimboa da Praia. Gita imagina-a feliz, com o marido, pescador, e a filha, correndo na praia quando o barco regressa carregado de peixe, ao contrário da sua sobrevivência de serviçal na cidade do caniço, rodeada de pântanos. Só mais tarde, Laureano lhe conta a verdade: Lóia morrera no hospital, tuberculosa, Laureano levava Gita ao cemitério onde a enterrara, lá estava uma placa com o seu nome, Lourdes Panquene (*idem*: 185), e duas datas, a de nascimento, presumida por Laureano, e a de morte.

No final, é descrita a situação em Portugal («o Velho» – Salazar) e em Moçambique. Rodrigo tem consciência política, intenta, com Gita, fazer um cartaz a louvar um «Viva Moçambique independente» (*idem*: 194). «Então, de repente, rebentou a guerra.» (*Idem*: 193.) Gita corta com Roberto, que a abandonou, presumindo-a grávida, e vem estudar para Lisboa: «A independência, repito [diz Gita], fascinada, como se até aí não tivesse percebido que é disso, finalmente, que se trata: Um dia é-se livre, e já não se depende de ninguém.» (*idem*: 221) – independência de Gita como mulher, independência de Moçambique como nação.

Sem alteração de estilo face à obra anterior, *A cidade de Ulisses*, publicado em 2011 (hoje na 6.^a edição), constitui-se como um vibrante hino a Lisboa, que, mais do que horizonte de espaço, se define como uma das personagens principais do romance. Porventura a nossa melhor contista, uma das nossas melhores romancistas, TG, 30 anos exatos após a memorável publicação de *O silêncio*, e 15 após a saída de *A árvore das palavras*, dá à

estampa *A cidade de Ulisses*, um vibrante hino à história una e múltipla, harmónica e plural de Lisboa e uma soberana denúncia do aviltamento a que as sucessivas administrações políticas recentes têm conduzido a cidade, degradando-a, sugando-lhe a beleza natural, infestando-a de desarmonia arquitetónica. *A cidade de Ulisses* constitui, neste sentido, um portentoso grito de aviso contra a inépcia e a ausência de sentido estético urbano desabadas sobre a cidade nas últimas décadas, furtando-lhe a capacidade de transformação num espaço europeu pós-moderno.

Lisboa é, aqui, como em *Lisboa. Livro de bordo* (1997), de Cardoso Pires, e em *Enseada amena* (1966), de Augusto Abelaira, a grande personagem coletiva do romance, o húmus que dá sentido à existência de Paulo e Cecília, sobretudo quando, frustrados, emigram para se realizarem no estrangeiro, repelindo a sua vivência politicamente bloqueada em Lisboa. Num sentido mais extensivo, Lisboa, antiga capital do Império, é simultaneamente metonímia e alegoria concreta da história de Portugal, povo diminuto vindo do fundo dos tempos para dar volta peregrinante à Terra, criando outros mundos, a Lisboa sempre retornando, acolhendo hoje, como força viva, as relíquias desse passado de aventura marinheira. Paulo, lisboeta, professor e pintor, filho de pai militar arrogante e soberbo e mãe passiva e frustrada, com ademanos de pintora amadora, apaixona-se por Cecília, branca de origem africana. Paulo, presuntivamente liberal, europeu, pós-modernista, reproduz no fundo da sua personalidade o modelo educativo do pai, agride Cecília, que, grávida, perde o filho de ambos.

Cecília afasta-se, procura realização em Londres, casa, tem filhos, vive na Suécia. Paulo, desconsolado, vive em Berlim, depois Nova Iorque, passagem pelo Japão, depois Itália, consagra-se como pintor internacional, finalmente regressa a Lisboa, mãe que de novo o acolhe, oferecendo-lhe Sara, juíza, sua nova paixão. Cecília regressa a Lisboa. Encontram-se... Cecília morre num acidente de aviação. Paulo descobre a obra pictórica de Cecília, secreta toda a vida, expõe-la na Gulbenkian, consagrando o seu nome *post mortem*. Cumpre-se o fado pessoano português — só após a morte, Portugal reconhece os seus maiores.

Paulo e sua família reproduzem o modelo social de família do Estado Novo, Cecília a amplidão solta do antigo colono branco de classe média em África, afeito aos grandes espaços, convivendo diariamente com a diferença de estatuto social e de raça, tão maravilhosamente evidenciado por Gita em *A árvore das palavras*. Lisboa ressent-se dos novos costumes (Rui e Teresa divorciam-se, casam de novo, ao contrário da mãe de Paulo, toda a vida submetida ao marido), de novas gentes de múltiplas cores e religiões, experimenta no seu corpo urbano a provação (os pobres, as viúvas, as casas degradadas...), a expiação (a emigração dos seus filhos, que só se realizam no estrangeiro), a indecente traficância da classe política, que a envelhecem e a degradam; mas, feminina, como Penélope, recorrentemente aguarda por um Ulisses que lhe redima a solidão e o sofrimento e a salve da decadência, como Paulo salvou Cecília do esquecimento, expondo a sua obra estética. Lisboa tem direito a ser de novo feliz, e só o será se harmonizar

o passado com o futuro, sem rasgões arquitetônicos radicais nem desprezo pela qualidade de vida dos seus habitantes.

Um dos melhores romances da autora, de grande qualidade estética, seja quanto à forma, seja como testemunho comprometido com a cidade.

Passagens, publicado em 2014, é porventura o seu texto mais realista, evidenciando a evolução da família em Portugal desde o Estado Novo até aos momentos atuais. Um realismo que, como o nome indica, espelha os movimentos sociais (as «passagens») mais relevantes, desde o fascínio feminino de Olímpia por Tiago, recusando-se a acreditar que o marido lhe mentia, expressão do estatuto da mulher ao longo da primeira metade do século XX, até à atração física entre Joana e Miguel e a incontrolável paragem de ambos num motel a meio da estrada para se amarem.

Com efeito, como vimos, o novo realismo de TG não é feito da mesma massa do realismo prevaletente no romance português entre os finais do século XIX e a década de 1950. Não só não respeita a cronologia como assenta em situações e momentos sociais instantâneos simbólicos, uma espécie de nós semânticos e ideológicos do texto, condensadores do tempo, nos quais confluem passado, presente e futuro. Neste sentido, a categoria de tempo evidencia-se como eixo central de *Passagens*, centrado na morte de Ana (anúncio, velório e cerimónia fúnebre), pela qual se desenha o retrato da evolução da sua família no último meio século. Pelo presente — o presente do texto, desdobrado nos três momentos referidos, que constituem as três partes do romance — o passado é evocado pelas

personagens em contínuos fragmentos recorrentes, tecendo uma espiral temporal descontínua na qual cada momento é apresentado desligado dos restantes, retornando sempre ao acontecimento inicial: a morte de Ana. É uma excelente aplicação da técnica literária de *mise en abîme*.

Neste sentido, o fragmentarismo e a descontinuidade textual habituais nas narrativas de Teolinda Gersão são unidas apenas na mente do leitor, que, no caso de *Passagens*, rememora, vai rememorando, ao longo da leitura, as falas teatrais de cada personagem, e elas são múltiplas: Marta, António, Eduardo, Miguel, Hugo, Rosinha, Madalena, Joana..., as senhoras do lar onde Ana se encontrava internada, bem como os mortos invocados, Bernardo, Tiago, Olímpia, Laura... A arte da narrativa em Teolinda Gersão reside na suprema mestria de criar pequenos labirintos mentais com base nas «falas» isoladas das personagens, por vezes apresentadas ao modo de uma peça de teatro: cada uma, falando para si, fragmentária e descontinuamente, acrescenta um dado novo à construção do labirinto global que constitui o tecido geral da história. Maria Helena Martins Dias designa com acerto esta arte de contar uma história por Teolinda Gersão como «realismo intimista» (*O pacto primordial entre mulher e escrita na obra ficcional de Teolinda Gersão*, São Paulo, 1992, pp. 17 e ss. — policopiado): realismo, porque dirige o texto à representação do real; intimismo, porque este é representado por via da consciência da narradora ou das personagens. Com efeito, a totalidade de *Passagens* desenrola-se no interior da consciência das personagens (aqui representados

ao modo do drama teatral), como se o romance constituísse uma gigantesca mónada mental e dentro dela se transitasse de consciência para consciência, de ponto de vista individual para ponto de vista individual, sem nunca se evocar as fontes reais senão a vida existencial de cada uma.

Como na maioria dos romances da autora, as personagens principais de *Passagens* são mulheres e é o seu ponto de vista social que é tematizado: as ilusões de Olímpia, a vida fracassada e a morte de Tiago, o laborismo e as depressões de Marta, o quotidiano de cada uma delas.

Novelas e contos

Novelas

Em 1999, Teolinda Gersão publica a sua primeira novela (no sentido tradicional de um romance curto ou um conto longo), *Os teclados*, que em 2012 reeditará no volume conjunto *Os teclados & três histórias com anjos*. Citamos a partir desta última edição.

Uma família claustrofóbica: o tio Octávio, amante de Beethoven e depreciador de Mozart, a tia Isaura, mulher daquele, de estatuto tradicional, o tio Eurico, com acessos de loucura (esconde ou deita fora as chaves, desaparece por dias seguidos, sofre ataques de epilepsia) e Júlia, a narradora.

Júlia, vivendo numa casa que privilegia a música, tem desta a conceção de que traduz humanamente os sons naturais, e por isso considera a audição o mais importante dos sentidos: «Ouvir era uma absoluta atenção às coisas. Tudo ficava suspenso no vazio. E depois o som acontecia: a chuva, o vento, o mar.» (*Os teclados*, 2012: 14); «ouvir era deixar o mundo entrar em si» (*idem*: 15).

A sociedade, porém, regia-se por outros valores, nos quais os ligados à audição, entre e sobre os quais imperava a música, eram relegados para uma posição inferior: «As pessoas formavam comunidades, [mas] tudo era fragmentário e no fundo indiferente, porque todos os valores eram de troca [economia]. O mundo era um mundo de estilhaços.» (*Idem*: 43.) Neste sentido, existem dois teclados, o do piano clássico, que Júlia toca, símbolo da vinculação do homem ao que o rodeia (outros homens, natureza, coisas) e o do computador, símbolo dos valores de troca, que dominam o todo da sociedade, a que o teclado do clavinova já se assemelha. A música era a prova do contrário do mundo «estilhaçado» em que Júlia vivia, «na música tudo estava ligado, a música era a arte de ligar. Nenhuma nota era isolada. E havia sons que se sobrepunham no instante para formar uma unidade, o acorde afirmava o princípio da harmonia» (*idem*: 45). Júlia estuda piano com uma professora clássica, que segue as partituras como uma cartilha escolar, e com um professor meio vagabundo, que a inspira. Na admissão ao Conservatório, mesmo avisada de que não devia falar do nome deste professor — os seus alunos tinha sido sempre reprovados pelo examinador —, devia falar só no nome da primeira professora, mas Júlia diz a verdade — e passa no exame.

A edição conjunta de 2012 de *Os anjos* e de *Os teclados* permite ao leitor aperceber-se de que o estatuto da música na obra de TG equivale ao estatuto dos anjos — ambos afirmam a existência de uma transcendência (cósmica, social, identificada semanticamente com harmonia ou com um fator

de harmonização) que tudo combina e liga em proporção segundo uma euritmia, que o homem hoje despreza, levando uma existência neurótica.

Os anjos, novela publicada em 2000 (citado a partir da segunda edição, do mesmo ano), posteriormente inserida em *O mensageiro e outras histórias com anjos*, de 2003, e reeditada em *Os teclados & três histórias com anjos*, de 2012.

Quem, atraído pelo título, comprar a novela *Os anjos* pressupondo que lerá histórias de seres bíblicos transcendentais, enganar-se-á. Nem sequer se trata de uma história que envolva seres espirituais pertinentes a qualquer uma das inúmeras tradições religiosas. Trata-se da história de uma família aldeã, carregada de problemas reais, uma família desequilibrada, como são as inúmeras famílias abordadas na obra de TG. Ilda, menina, vive com uma mãe enlouquecida, que tentou atear fogo à casa, Ilda consegue evitar o incêndio e a mãe, como fazia habitualmente, prende-a no galinheiro.

A avó paterna de Ilda morre e o avô vai viver para casa do filho, mal recebido pela nora, que não lhe fala nem lhe prepara comida. O avô conta a Ilda histórias da antiga aldeia, que fora engolida pela barragem. Ilda deixa de frequentar a escola para tratar da mãe e, consultando um almanaque, aprende a ler com o avô.

E eis que surge o «anjo», um anjo de corpo material e fome de sexo: Serafim (nome angélico), antigo namorado da mãe, hoje ferreiro na aldeia. A mãe tenta matar-se, cortando os pulsos. O avô diz que a nora tem espíritos na cabeça. «O que é um espírito? Perguntei [Ilda]. São anjos [diz o avô]» (*Os anjos*, 2000: 33), aconselhando que a

nora deve ir ter com eles. A mãe de Ilda começa a sair à noite, o pai desconfia que não vai ter com os espíritos, mas com Serafim.

Ilda pensa na figuração dos anjos que aprendera nas missas, faz a primeira comunhão, que augurava como uma grande festa, visitada espiritualmente por um anjo, e sai desiludida. A mãe, após várias saídas noturnas, parece curar-se, trata todos bens, inclusive o sogro, e parece viver alegre e harmónica com a vida.

O «anjo» é Serafim, primeiro amor da mãe, que convive carnalmente com ela à noite e assim a reconcilia com a vida, oferecendo-lhe prazer e alegria.

Contos

O mensageiro e outras histórias com anjos foi publicado em 2002. Foi o primeiro livro de contos de TG, no seguimento da novela *Os anjos*, de 2002. O estatuto destes contos prende-se, de novo, não com seres maravilhosos, mas com situações humanas existenciais, algumas provocadas por equívocos, mas com desenlace feliz.

«O mensageiro», destacado no título, é o conto mais complexo. Trata-se da história da vida de Jesus Cristo, da relação com Maria, sua mãe, e da fundação do cristianismo.

Uma menina, doada pelo templo, vive com José e os seus filhos. Um anjo aparece à menina no poço e no quarto e diz-lhe: «O que tens dentro de ti é um filho», «um filho do Altíssimo», «o filho de Deus, o prometido» («O mensageiro», 2002: 13).

Maria, a menina, aparece grávida, José desespera, a menina conta-lhe a história do anjo, José duvida, tem pena dela, de a pôr na rua com um filho na barriga, decidiu casar-se com ela. Terá vários filhos de Maria.

A história soube-se, chegou aos ouvidos do rei (*idem*: 17) e José foge com Maria para o Egito. No regresso, Jesus nasce num casebre, mas não aparecem anjos a entoar louvores nem reis magos, apenas pastores que vêm oferecer alguma comida à parturiente.

José morre e Jesus sabe da história do anjo pela sua mãe. Jesus persuade-se que é, de facto, o filho de Deus, leva uma vida pública de acordo com a convicção de ser «o prometido», é preso e morto. Maria culpa-se, se não tivesse contado a história do anjo, o seu filho estaria vivo, seria carpinteiro, teria casado.

Os discípulos de Jesus continuam a pregação e, um dia, Maria viu o rosto do filho em alguém que se afirmava cristão: «Agora, em vez de um, eram mil.» (*Idem*: 24.)

É uma história muito bela, mas embaraçada de um equívoco inicial. Pode ser lida segundo as palavras do Novo Testamento, mas pode ser lido como consequência de um engano. Maria sente perto de si um anjo, mas não é impossível que tivesse sido um homem muito belo que lhe teria dito para não ter medo, engravidando-a. Jesus persuadiu-se da verdade da história e considerou-se mesmo filho de Deus, destinado a encarnar o Messias. E assim procedeu toda a vida.

«A velha», outro conto muito belo, cujo desenlace é igualmente produto de um engano, neste caso um sonho. Uma velha feliz, tem pouco mas o

suficiente para que se sinta feliz. A casa e as galinhas estão no centro da sua felicidade. Mas receia perder a casa, ser obrigada a mudar-se, o senhorio já insistiu por várias vezes acenando-lhe com um andar moderno. Não receia morrer porque a morte será continuação da sua vida.

Um dia adormeceu e sonhou que fora levada por dois «anjos» — dois homens que lhe vinham fazer a mudança para um lugar definitivo, eram dois trabalhadores, um pouco rudes, ofereceu-lhes pão e queijo e vinho tinto. No final, eles levaram-na sentada pelos céus, ainda tiveram de retroceder para vir buscar as galinhas.

Deste sonho, a velha nunca acordou: «[...] desse sonho nunca mais voltou» («A velha», 2002: 37), pois morreu enquanto dormia. De sentido impreciso o final. Tanto o sonho pode corresponder a um mero sonho, e a Velha morreu enquanto dormia, como, para quem quiser acreditar, pode corresponder à experiência final da sua vida, partindo de facto para outro mundo.

Histórias de ver e andar, publicado em 2002, coletânea de 14 contos, que seguem igualmente o estatuto do conto em TG como iluminação da realidade. Destes, destacamos três:

«A visita» podia ser integrado nas histórias sobre anjos. A estrutura do conto é afim a estas: uma intervenção extraordinária traz harmonia a uma família desequilibrada pela pobreza.

António, de quem o leitor nada sabe senão que, quando aparece, traz dois frangos assados, batatas fritas e sobremesa para encanto das crianças da casa (*HVA*, 2002: 105): «A chegada de António era portanto uma ocasião especial, que se podia mar-

car com lápis de cor no calendário.» (*Idem*: 106.) O pai tinha abandonado a casa, deixara a mãe a sustentar três filhos. A mãe engravida de Benevides mas decide não fazer um aborto e nasce um bebé com uma doença rara. Tem de acompanhar o bebé e vive de ajudas de vizinhos. O bebé morre aos cinco anos, a mãe retorna ao trabalho, mas as crianças continuam a passar fome, à noite sonhavam com comida. Uma noite a fome era tão imensa que procuram comida na cozinha, apenas uma lata vazia de salsichas e duas batatas. Cozem as batatas, começam a descascá-las quando se ouve o som da campainha. Era o António com os seus frangos assados, trazendo alegria e sustento à casa, e esperança também. Um anjo real.

«O segurança». Outro equívoco da realidade, sempre fluida e ambígua, que o homem tenta domesticar tentando escapar a uma necessidade de justiça presente em todos os atos humanos.

Um empresário abastado aguarda, ansioso, o resultado de exames médicos, se positivos teria cancro, se negativos estaria salvo. Faz uma promessa, doaria um milhão de dólares a uma instituição de caridade se fossem negativos. Veio o resultado: negativos.

Não cumpriu a promessa e começou a sonhar que era assassinado. Cansado, angustiado, foi passar férias para um *resort* tropical. Aqui, nadava e caminhava. Passeando, por vezes saía da zona turística do hotel, mas sentia-se protegido pela visão de um segurança do hotel. Foi o próprio segurança quem o matou, provavelmente para o roubar, ou, outra hipótese, foi assassinado porque não cumpriu a promessa — resta o equívoco.

A vida em «segurança» pode constituir uma traição e, no final, o resultado foi o mesmo do que se tivesse tido cancro: morreu.

«O leitor». Um maquinista do metro que gosta de ler, sobretudo romances policiais. Tal é o seu empenho na leitura, tal a necessidade de ler, que decide ler durante a condução do metro. Um dia, devido a uma avaria na fita gravada que anuncia as estações, de que, distraído com a leitura, não se dera conta, um passageiro dirige-se à cabine para o informar da avaria e vê-o de livro entre as pernas. Faz queixa do maquinista e este é despedido.

Tem agora todo o tempo para ler, mas vê-se forçado a apenas ler anúncios de jornais para conseguir um novo emprego.

Os pequenos conflitos e mal-entendidos da realidade, levados a uma situação paradoxal.

A mulher que prendeu a chuva, coletânea de contos publicada por TG em 2007 (2009 — 3.^a edição, de que citamos) é, no seio de uma obra que trabalha a memória e a consciência, o que poderíamos designar por iluminações da realidade. Não se trata do clássico estatuto do conto como representação de uma fatia da realidade social, mas também não se trata de divagação da consciência do narrador ou das personagens alimentada por um fundo histórico, nem mesmo da forma labiríntica por que a autora compõe os seus romances longos.

Mesmo tratando-se de jogos perspectivísticos do narrador, na continuidade dos seus romances, o conto, em TG, estatui-se, pela sua brevidade, como uma iluminação sintética da realidade — a parte induz o todo, um setor do mundo induz o mundo todo, a análise do jogo de personagens não espelha

mas ilumina o jogo universal das relações humanas. Espelhar significaria que a transposição para a escrita literária pressupõe um vínculo de verdade entre a realidade e a descrição e a narração no conto — o que está longe do pensamento de TG. Nesta autora, nos contos ou nos romances, a verdade é sempre plural e perspectivística, obedece sempre à explanação de «pontos de vista», ora do narrador, ora das personagens, não raro conflituais ou, pelo menos, divergentes entre si. O último conto, «O Verão das teorias», é, neste sentido, paradigmático: há os que vivem (a natureza, o corpo, a liberdade, a não-planificação da existência, a gratuidade, a ludicidade) — as crianças na quinta, as criadas; e há os que planificam, calculam, justificam, aplicam teorias — os tios Arlindo e Gustavo —, tentando domesticar a realidade. Ora, a realidade é indomesticável, é igualmente o que explicita o primeiro conto, «Cavalos noturnos», e o quarto, «Roma». Naquele, a imprevisibilidade (a contingência) em Nova Iorque é semelhante à de Lisboa, como, ao fim e ao cabo, em todos os lugares do mundo; neste, conclui-se «que as coisas nunca eram o que se julgava e nada se podia construir sobre ideias» (*MPC*: 47), havia «imponderáveis que mudavam as pequenas vidas individuais e o grande curso da História» (*idem*); a vida da própria narradora encontra-se suspensa de um veredicto, no seu país de origem, «de um sim ou de um não. Análise mil duzentos e quarenta e sete [...] Seria como uma tómbola girando e caindo ao acaso num número que podia ser o da sorte. Ou o da morte» (p. 49).

Como nos seus romances, nestes contos nota-se uma atenção aos pormenores do quotidiano, como

se eles constituíssem não os pontos centrais, mas o estofa da escrita. É entre a descrição de singularidades minuciosas (flores, ruas, janelas, varandas, restaurantes...), que ilusoriamente nada parecem adiantar à história narrada, que as frases decisivas de cada conto são enunciadas. Leia-se, por exemplo, as particularidades (as casas, as relações humanas, os transportes...) por que são descritos os berlinenses em «Encontro no S-Bahn». É justamente por estes pormenores que a idiossincrasia do alemão é revelada. Uma palavra ilumina esta idiossincrasia, «*gemütlich*, como para nós a palavra saudade» (*idem*: 35). As palavras que enunciam a diferença de uma personagem relativamente às restantes iluminam-na, concentrando-se nela o foco semântico.

Contra a imprevisibilidade, as circunstâncias contingentes, é necessário uma rotina, carregada de detalhes insignificantes, que, de tão insignificantes, o viúvo Matos do conto «As tardes de um viúvo aposentado» pretende esconder da criada através de pequenas artimanhas mentirosas. A rotina revela a necessidade humana de normalidade, da previsibilidade — até que uma dúvida (a imprevisibilidade) se instala na cabeça do senhor Matos —, será que a sua senhora, Izilda, lhe foi sempre fiel (*idem*: 27)? Procurou ansiosamente em casa por uma prova da sua infidelidade, uma carta, um cartão, uma nota pessoal que a ligaria a Miguel João, amigo de ambos e com quem se ria muito quando os dois casais saíam ao fim de semana. Nada encontrou e retornou à antiga normalidade: «Eram seis menos cinco da tarde. Às seis horas ligaria a televisão.» (*Idem*: 31.)

Uma forma de rodear a imponderabilidade da realidade, sempre dotada de situações inesperadas, é a tagarelice, falar por falar, sem que as palavras alterem a realidade — é o tema do conto «Conversas». São dez páginas de coscuvilhice, mas poderiam ser cinquenta ou cem. Detêm-se na pequenina vida, na insignificância dos dias, na crítica à novidade, que foge à normalidade.

Mas a anormalidade, a fuga à rotina, pode ser perigosa — é o que conta «História antiga». A mulher que deixa de ser dócil com o marido, que viu o seu amor esgotar-se ao longo de vinte e cinco anos de casamento, e se apaixona por outro. É morta.

«A mulher que prendeu a chuva», conto que dá nome ao livro, é a continuação de «Encontros no S-Bahn» e de «Roma». Tematiza-se a estranheza do forasteiro em Lisboa, terra com outros (e imprevisíveis) costumes, entre os quais alguns provindos da sua população africana. Duas empregadas de hotel, africanas, contam que uma mulher tinha prendido a chuva, lá num país de África, o forasteiro ouvia a conversa involuntariamente, o feiticeiro da aldeia atribui as culpas à mulher que vivia isoladamente, o marido abandonara-a e tinha perdido o filho. Um jovem habitante da aldeia foi a sua casa, fez amor com ela e, no final, sufocou-a. «E então começou a chover.» (*Idem*: 82.) O forasteiro partiu para o seu país, no avião pensa que «Lisboa [...] não era, provavelmente, um lugar normal» (*idem*: 84). O retrato iluminado de duas Lisboas — a que se move historicamente em direção à Europa, com a qual o forasteiro convive no luxo do hotel, e outra que, desde o século XVI, habita subterraneamente os fundos da cidade.

«Um casaco de raposa vermelha», provavelmente o melhor conto do livro, resgata um tema caro à autora, que atravessa a maioria dos seus romances: a liberdade e a naturalidade há muito sufocadas no corpo da mulher. «Uma pequena empregada bancária» (*idem*: 117) apaixonou-se por um casaco de raposa vermelha exposto numa montra. Compra-o a prestações e começa a notar alterações fisiológicas no seu corpo: «deu conta de que se movia agora muito mais depressa do que habitualmente, caminhava sem esforço pelo menos com o dobro da velocidade normal. As pernas ágeis, os pés ligeiros. Toda ela mais leve, rápida, com movimentos fáceis do dorso, dos ombros, dos membros» (*idem*: 119). Ao mesmo tempo, sente uma grande fome (*idem*: 120) e dirige a sua atenção, na Internet, para pequenos animais, o ouriço-cacheiro, a lebre, o corpo dos pássaros. Foi a uma festa, a meio desta reparou «numa peça de carne a ser partida, meio em sangue — rosbife [...] estendeu a mão e engoliu uma fatia — o gosto da carne, quase crua, o gesto de cravar os dentes, de fazer saltar o sangue, o sabor do sangue na língua, na boca, a inocência de devorar a peça inteira, pensou tirando outra fatia e sentindo que estender a mão era já um desvio inútil, deveria estender diretamente a boca» (*idem*: 121). Sente-se, então, dominada por uma «tempestuosa força interior» (*idem*: 122), «maligna», mas simultaneamente «suave, tranquila, quase alegre» (*idem*). «Foi buscar o casaco à loja, vestiu-o e viu-se transfigurada, impetuosamente, numa raposa, meteu-se no carro e, com esforço, partiu para a floresta, onde se embrenha.» (*Idem*: 123.)

Trata-se da exploração literária da dicotomia civilizacional que prende a mulher a um estatuto histórico de submissão social, tanto da sua mente quanto do seu corpo. A solução original, ficcional, revelada pelo conto reside na libertação da mulher através de um regresso ao estado de natureza — a pequena empregada bancária liberta-se quando assume a naturalidade animal do corpo permitida pela visão (antes de o usar) de um casaco de pele de raposa vermelha.

Em *Prantos, amores e outros desvarios*, publicado em 2016, TG retoma a técnica do conto: um conto, um fragmento do mundo, uma iluminação de conhecimento. Neste livro, o título é semânticamente indicativo e gnoseologicamente sugestivo: «pranto»/tristeza, «amor»/paixão/felicidade são ambos «desvarios», anormalidades de comportamento, loucuras, desequilíbrios na rotina, imprevisíveis, desejos, quebras de palavra dada, situações inesperadas — mas são elas, sobretudo elas, que constituem o sal da vida, o que foge à norma, o que, por vezes, a desafia, marcando a história pessoal e social das personagens. No seu todo, *Prantos, amores e outros desvarios*, como nos restantes livros de contos da autora, constitui um caleidoscópio de experiências vivas das personagens, marcadas pelos encontros/desencontros de uma existência inter-relacional.

Maria João Pereira, em *Um conto é um tiro. Uma poética da mini-racionalidade em TG* (2011), explicita de uma maneira muito correta a visão do conto desta autora: «Os seus contos apresentam características muito específicas, que permitem visualizar instantâneos representativos

da sociedade contemporânea, os quais se multiplicam em espelho, indefinidamente. Com um número muito reduzido de personagens, estas narrativas condensam emoções e conflitos que reconhecemos através da simplicidade da acção, o qual não visa tanto retratar o real, mas produzir conhecimento acerca dele. A sua característica é constituída por uma série de achados (in)esperados que nos fazem percorrer mundos nem sempre conscientemente reflectidos e onde uma ironia discreta é quase sempre cruel.» (Pereira, 2011: IV) «A autora busca uma representação do mundo que reflecta a maneira como ela o vê, assim como as suas personagens procuram um novo mundo que rompa o silêncio a que se sujeitaram, podendo expressar a sua maneira própria de sentir o mundo [...] As mulheres foram forçadas, de certa forma, ao silêncio, ao eufemismo e à circunvolução» (*idem*), assim se explicando, de certo modo, a predominância de personagens femininas nos seus contos. E acrescenta Maria João Pereira que, dominados por uma «ação simples», os contos «condensam emoções e conflitos» que não pretendem «reproduzir o real, mas produzir conhecimento acerca deste» (*idem*) no leitor, não um conhecimento cabal, mas incentivar à reflexão, como o texto introdutório sublinha, constituindo-se como uma mensagem direta entre autora e leitor.

Porventura, o conto que melhor exprime esta ideia motora da escrita contística de TG é «Água-marinha» — a vida separou George e uma senhora ora idosa, que tinham tido um grande amor na juventude; George morreu e encarregou o filho de devolver à senhora idosa o anel que ela tinha

escolhido quando se amavam intensamente, o que significava que toda a vida tinha pensado nela; ela passou a usar o anel até à morte, como se quisesse reviver idealmente o compromisso do amor que não se concretizou. No conto «Uma tarde de verão», o personagem masculino afirma que «a vida é um caleidoscópio que separava e juntava as pessoas» (*PAD*: 61). Porém, o motor da escrita consiste na deteção da situação social anormal que provoca o «desvario», o desequilíbrio que rompe com a normalidade institucional, expressa fragmentariamente, fazendo-a brilhar e rebrilhar sobre o apagado pano de fundo da normalidade.

Assim, mais do que uma representação da realidade, que também existe, por exemplo, nos contos «O meu semelhante», «Uma tarde de verão», «Água-marinha», *Prantos, amores e outros desvarios* desvela o estilo simultaneamente lírico e trágico, clássico e moderno de TG, revelando os meandros de uma consciência (da autora, da narradora) pensando e debatendo o mundo segundo uma visão de valorização do mundo feminino e de denúncia dos desequilíbrios (encontros/desencontros) existenciais e sociais.

O primeiro conto, «Pranto e riso da noiva assassina», inicia-se com uma frase explosiva: «O homem que eu amava deixou-me por outra e eu entrei em desespero e matei-o.» A loucura da paixão traída toma conta da mulher, que invoca artes vodúnicas para matar o antigo companheiro. A anormalidade instala-se no seio da normalidade, mas ninguém acredita porque a sua estrutura mental só tem olhos para a normalidade: «Mas eles não sabiam da força da paixão e do poder da mente.

Eu sabia» (*idem*: 14). O terceiro conto, «As mimosas», evidencia negativamente a prisão mental de uma filha que tem de cuidar da mãe idosa. No final, narra-se uma situação claustrofóbica que leva a filha a um ato de desespero (*idem*: 31). «Detrás dos sonhos» explora a existência de uma mulher de vida insignificante que vive apenas dos e para os seus sonhos, o marido acaba por abandoná-la — o total ensimesmamento conduz à solidão e ao afastamento dos outros.

Eduardo Pitta, na revista *Sábado* de 31 de janeiro de 2017, valoriza o conto «Alice in Thunderland», que fecha o volume: «é o conto mais extenso e afasta-se do imaginário» das restantes treze histórias. Tem razão Eduardo Pitta: é um conto que explora a história entre o reverendo Dodgson, de nome literário Lewis Carroll, e a personagem Alice do livro *Alice no País das Maravilhas*, a partir de um enredo entre o autor e as meninas por si fotografadas. Logo é um conto que remete, por um lado, para o estatuto da ficção sobre a ficção e, por outro, para um fundo histórico de inspiração. Neste sentido, destaca-se positivamente nesta coletânea de contos. Porém, não contunde com o «imaginário» das restantes histórias, já que a ideia presente no conto permanece a mesma: os equívocos (encontros/desencontros), a singularidade insólita das relações entre o professor de matemática de Oxford e Alice Lidell, tornada personagem mundial, e as suas irmãs, fotografadas seminuas — tudo fora um equívoco que marcou a vida daquela, inclusive ameaçando-a de não se casar devido ao escândalo abafado das fotografias. Agora, na comemoração dos 100 anos do nascimento do reverendo, Alice de-

cide contar em livro, que só será publicado 50 anos após a sua morte, a verdadeira história de Alice, aquela que a própria viveu em criança e que lhe marcou indelevelmente a vida.

O conto «Jogo Bravo» destaca-se dos restantes pela sua carga metafórica e por conter em si a síntese do todo da vida: o futebol é uma síntese da vida, sobretudo da masculina, cada jogador é como se fosse um falo que se ostenta perante os outros jogadores: «[...] tentar de todos os modos dominar o jogo. Sabendo que ele é sempre aleatório. Essa é no entanto a sua beleza, e a sua verdade mais funda. E é por aí que o jogo [de futebol] ascende a metáfora, não só do ato sexual mas da própria condição humana [...] Porque é assim que somos: incompletos, básicos, normais, a um passo de sermos vitoriosos ou frustrados, e inseparáveis da nossa bestialidade mais pura» (*idem*: 57). O jogo de futebol como simulação de um ato sexual — é um conto magnífico, um dos melhores contos de TG, tanto na capacidade imagética, porque reinventa situações reais com novo valor figurativo, balouçando continuamente entre realidade referencial e criação estética, quanto atribuindo ao todo do conto um estatuto de conhecimento.

Teolinda Gersão (TG) regressou aos contos em *Atrás da porta e outras histórias*, de 2019. Uma das nossas melhores contistas, género literário de grande dificuldade de realização, TG pratica o conto, como já vimos, segundo a técnica do fragmento caleidoscópico: cada conto evidencia-se como um concentrado do mundo, descreve-se uma parte como sintoma ou iluminação de um todo, uma fulguração que representa o desequilíbrio do

mundo ou os encontros/desencontros da existência das personagens. Neste sentido, os contos de *Atrás da porta e outras histórias* (como *Prantos, amores e outros desvarios*, 2016), ainda que aparentemente descontínuos (cada um vale por si, narra uma história singular), ainda que expostos de modo labiríntico (abordando temas fortemente diferenciados — o divórcio, as gaivotas, os jovens machos, a vida da Dona Branca, famosa prestamista popular, as expectativas frustradas, a corrosão do tempo...), todos reenviam para uma unidade: o «desconcerto do mundo», estaríamos (até) tentados a escrever que reenviam para a presença do «mal», mas reaceamos considerar exagerada a asserção devido ao conteúdo do texto em destaque anterior ao índice de *Atrás da porta...*, uma epígrafe pessoal, que explicita com muita clareza uma filosofia existencial de Esperança, ainda que cética ou pessimista: «Se um dia te encontrares numa caverna ou num túnel completamente escuro e sufocante escolhe uma direção e segue-a até onde a força e a esperança te aguentarem: resiste, agarrando-te às paredes, escavando em volta, rastejando na lama, nadando em poços ou correntes de água que subitamente te arrastem, a ponto de te sentires morrer. Resiste, apesar de tudo, e não cedas. Contra todas as expectativas, há uma possibilidade, ainda que remota, de conseguires sair da escuridão, mesmo que, fora de ti, não haja nenhuma luz.»

Diferentes entre si quanto aos temas abordados, os contos de TG são, no entanto, expressão de um contínuo semântico, reenviando labirinticamente para um único referente: o mundo, as relações humanas, o todo da sociedade, encontram-se desconcer-

tados, desequilibrados, desequilíbrios que corroem as suas estruturas, as humanas, as naturais e até as metafísicas (conto «Nascer»). Não se trata de um desconcerto ontológico mas, sim, de um desequilíbrio antropológico, próprio da humanidade, pois, como TG escreveu em *Passagens* (2014): «Também nós, os vivos, andamos em viagem, a cada instante mudamos de visão e perspectiva, o nosso mundo interior é um contínuo, tudo é sempre uma sucessão de *passagens*.» (141) Por isso, o que está desconcertado pode ser concertado — é a filosofia de Esperança explícita no texto introdutório de *Atrás da porta...*, ainda que uma esperança moderada, de natureza pessimista.

Agripina Carriço Vieira, em *Jornal de letras, artes e ideias*, de 9 de outubro de 2019, em artigo intitulado «Atrás das palavras», afirma, a propósito dos contos de TG, que se constituem como narrativas «marcadas por subentendidos e não ditos que sugerem mais do que desvendam», fazendo «dos jogos verbais e semânticos um dos elementos estruturantes da efabulação». O conto principal, «Atrás da porta», que dá nome ao livro, evidencia este poder efabulatório: é «numa constante alternância entre realidade e percepção, ilusão e loucura que as personagens se movimentam, levando-nos em sombrias declarações rememorative e introspectivas». Sintetiza Agripina Carriço Vieira: «a autora dá-nos a descobrir os meandros de existências marcadas por angústias, temores, arrependimentos, dúvidas, estigmas, desilusões». Sublinha a «diversidade de *locus* de enunciação» como o gabinete do psiquiatra, «ou o espaço infinito e sideral de onde os narradores de ‘Nascer’

e 'Dona Branca' e os seus prestidigitadores, em discurso de primeira pessoa, observam a vida que ocorre 'lá em baixo', 'no mundo inferior'. E conclui a crítica literária: «Ao longo dos contos, TG convida os leitores a olhar para alguns dos grandes desafios colocados ao Homem, convocando para as suas narrativas a discussão de questões como os jogos de aparências e interesses sobre os quais se alicerçam as relações sociais, a ausência de ideários, o alheamento, as desigualdades sociais, a hipocrisia, movendo-se as personagens em espaços sombrios, onde a ilusão suplanta a realidade, onde «nada do que era parecia ser.»

Referências bibliográficas, prêmios e dados biográficos

Obras sobre Teolinda Gersão

- ALMEIDA, Sandra Goulart (1994), *The poetic discourse of transgression in the works of Virginia Woolf, Clarice Lispector and Teolinda Gersão*, Ann Arbor Michigan, ed. University Microfilms International.
- BESSE, Maria Graciete (2001), «A árvore das palavras de Teolinda Gersão», in *Percursos no feminino*, Lisboa, Ulmeiro.
- CARVALHO, Adília Martins de (2010), *Leitura das margens nas obras de Maria Velho da Costa e Teolinda Gersão/Lecture des marges dans les oeuvres de Maria Velho da Costa et Teolinda Gersão*, Lisboa e Paris, Universidade Nova de Lisboa e Sorbonne Nouvelle.
- CARVALHO, Jorge Vaz de (2003), *Um encontro através das palavras: leitura da obra ficcional de Teolinda Gersão*, Viana do Castelo, Centro Cultural do Alto Minho.

- COELHO, Eduardo Prado (1984), «A seda no lenço», in *A mecânica dos fluidos. Literatura, cinema, teoria*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- DIAS, Maria Heloísa Martins (1992), *O pacto primordial entre mulher e escrita na obra ficcional de Teolinda Gersão*, São Paulo, Universidade de São Paulo.
- DUARTE, Olga (2005), *Teolinda Gersão. A escrita do silêncio*, Braga, Universidade do Minho.
- FARIA, Alexandra (2007), *O mundo onírico em Teolinda Gersão*, Porto, Faculdade de Letras.
- GOUVEIA, Sandra (2001), *Teolinda Gersão. Sob o signo do cavalo*, Funchal, Universidade Católica Portuguesa.
- HORTA, Maria Teresa (1997-1998), «A árvore das palavras. Entrevista», in revista *Ler*, n.º 40, outono/inverno.
- LIMA, Isabel Pires de (coord.) (2001), *Vozes e olhares no feminino*, Porto, Edições Afrontamento.
- MAGALHÃES, Isabel Allegro (1987), *O tempo das mulheres: A dimensão temporal na escrita feminina contemporânea*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- MARINHO, Maria José (2006), «Teolinda Gersão. Uma escrita cintilante», in Annabela Rita e Maria José Marinho, *Teolinda Gersão. Retratos provisórios*, Lisboa, Roma Editora.
- MARTINS, Cândido de Oliveira (2014), «A árvore das palavras de Teolinda Gersão. Vozes e visões de África no feminino», artigo desenvolvido no âmbito PEst-OE/FIL/UIO683, projeto estratégico do Centro de Estudos Filosóficos e Humanísticos (consultado na Internet em setembro de 2020).

- MILAGRES, Sandra (2007), *A identidade feminina e os espaços (i)limitados em O silêncio de Teolinda Gersão*, Vila Real, Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro.
- OLIVEIRA, Cristina Cordeiro (1982), «O silêncio de T. G.», in *Colóquio/Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, n.º 65.
- ORNELAS, José N. (1993), «Subversão da topografia cultural do patriarcado em *O cavalo de sol* de Teolinda Gersão», *Discursos. Revista da Universidade Aberta*, Lisboa, n.º 5.
- OWEN, Hillary (2003), «La Vie en Rose. *Postscriptum* a um império assombrado. Sobre *A árvore das palavras* de Teolinda Gersão», in Margarida Calafate Ribeiro e Ana Paula Ferreira (org.), *Fantasmata e fantasias imperiais no imaginário português contemporâneo*, Porto, Campo das Letras.
- PEREIRA, Maria João (2011), *Um conto é um tiro: uma poética da mini-racionalidade em Teolinda Gersão*, Porto, Faculdade de Letras.
- PITTA, Eduardo (2017), «Alice in Thunderland», in revista *Sábado*, 31 de janeiro.
- REAL, Miguel (2020), «Uma escrita nova», in *JL. Jornal de letras, artes e ideias*, 9 de setembro.
- REIS, Carlos (1997), «Teolinda Gersão. Inscrição ficcional de África», in *JL. Jornal de letras, artes e ideias*, 7 de maio.
- RITA, Annabela (2006), «Teolinda Gersão. A palavra encenada», in Annabela Rita e Maria José Marinho, *Teolinda Gersão. Retratos provisórios*, Lisboa, Roma Editora.
- , (2020), *Teolinda Gersão: Encenações*, Lisboa, Edições Esgotadas.

- RODRIGUES, Júlia Maria (2008), *Memória, duplicidade e imagens em Paisagem com mulher e mar ao fundo*, de Teolinda Gersão, Porto, Faculdade de Letras.
- RODRIGUES, Maria José (2001), *O jogo narrativo de A casa da cabeça de cavalo*, de Teolinda Gersão, Lisboa, Faculdade de Letras.
- SANTOS, Maria da Nazaré (2005), «A poética da ambivalência de *A casa da cabeça de cavalo*: tão longe/tão perto do ‘Coração Selvagem’ da escrita», in Petar Petrov (org.), *O romance português pós-25 de Abril — o grande Prémio de Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores (1982-2002)*, Lisboa, Roma Editora.
- SIMÕES, Marta de Sousa (2005), *A interrupção narrativa em Teolinda Gersão. O caso de Paisagem com mulher e mar ao fundo*, Viseu, Universidade Católica Portuguesa.
- SOUSA, Inês Alves de (1988), *Teolinda Gersão, O Processo de uma escrita*, Porto, Faculdade de Letras.
- TAVARES, Maria Teresa (2000), *A casa da cabeça de cavalo de Teolinda Gersão. Escrever histórias, reescrever a História, como forma de estar na História*, Porto, Faculdade de Letras.
- TEIXEIRA, Marisa (2005), *A construção da figura do ditador na literatura portuguesa (o caso de Mário Cláudio, José Saramago e Teolinda Gersão)*, Viseu, Universidade Católica Portuguesa.
- VIEIRA, Agripina Carriço (2019), «Atrás das palavras», in *JL. Jornal de letras, artes e ideias*, 9 de outubro.

Prémios literários

Prémio Ficção do Pen Clube:

1981 — *O silêncio*

1989 — *O cavalo de sol*

Grande Prémio de Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores:

1995 — *A casa da cabeça de cavalo*

Finalista do Prémio Europeu de Romance Aristeion:

1996 — *A casa da cabeça de cavalo*

Prémio da Crítica da Associação Internacional dos Críticos Literários:

1999 — *Os teclados*

Grande Prémio do Conto Camilo Castelo Branco:

2002 — *Histórias de ver e andar*

2016 — *Prantos, amores e outros desvarios*

Prémio Máxima de Literatura e Prémio de Literatura da Fundação Inês de Castro:

2008 — *A mulher que prendeu a chuva*

Prémio Ciranda:

2012 — *A cidade de Ulisses*

Prémio da Fundação António Quadros:

2013 — *A cidade de Ulisses*

Prémio Fernando Namora:

2015 — *Passagens*

Prémio Vergílio Ferreira:

2017 — pelo conjunto da obra

Marquis Lifetime Achievement Award:

2018 — pelo conjunto da obra

Dados biográficos

Teolinda Maria Sanches de Castilho Gersão Gomes Moreno (Coimbra, Cernache, 30 de janeiro de 1940). Frequentou o Liceu Nacional Infanta Dona Maria, atual Escola Secundária Dona Maria, em Coimbra. Estudou Germanística e Anglística na Universidade de Coimbra, Universidade de Tübingen e na Universidade de Berlim. Foi leitora de português na Universidade Técnica de Berlim, docente na Faculdade de Letras de Lisboa e posteriormente professora catedrática da Universidade Nova de Lisboa, onde ensinou literatura alemã e literatura comparada até 1995. A partir dessa data, decidiu reformar-se mais cedo e passou a dedicar-se exclusivamente à literatura. Começou por publicar ficção aos 41 anos.

Além da permanência de três anos na Alemanha, viveu dois anos em São Paulo (reflexos dessa estada surgem em alguns textos de *Os guarda-chuvas cintilantes*, 1984), e conheceu Moçambique, em cuja capital, então Lourenço Marques, decorre o romance de 1997, *A árvore das palavras*.

Escritora residente na Universidade da Califórnia em Berkeley em fevereiro e março de 2004, esteve presente na Feira do Livro de Frankfurt em 1997 e 1999.

O livro **O ESSENCIAL SOBRE
TEOLINDA GERSÃO**
é uma edição da
IMPRESA NACIONAL
tem como autores
ANNABELA RITA E MIGUEL REAL
design e capa do ateliê
SILVADESIGNERS
revisão e paginação da
IMPRESA NACIONAL-CASA DA MOEDA.
Tem o ISBN 978-972-27-2913-0
e o depósito legal **483 372/21.**
A primeira edição
acabou de ser impressa no mês de **MAIO**
do ano de **DOIS MIL E VINTE E UM**
CÓD. 1024771

Imprensa Nacional
é a marca editorial da **INCM**
IMPRESA NACIONAL-CASA DA MOEDA, S. A.
Av. de António José de Almeida
1000-042 Lisboa
www.incm.pt
www.facebook.com/ImprensaNacional
prelo.incm.pt
editorial.apoiocliente@incm.pt

O E S S E N C I A L S O B R E

Teolinda Gersão

Annabela Rita e Miguel Real

Teolinda Gersão (1940) é, pela contínua reedição da sua obra, pelos abundantes prémios recebidos, pela transformação estilística que operou no tecido da língua, uma das melhores escritoras portuguesas contemporâneas.

A sua obra, iniciada em 1981 com *O Silêncio*, debruça-se tanto sobre a construção da identidade feminina como sobre o universo singular da mulher atual, bem como sobre um mundo tensional e desequilibrado, que a escrita, não comprometida, mas atenta, diligencia resgatar por via de uma escrita nova, em que consciência e realidade se cruzam e interpenetram.

ISBN 978-972-27-2913-0



9 789722 729130