

AS “PALAVRAS MÁGICAS” DE TEOLINDA

ANNABELA RITA

UNIVERSIDADE DE LISBOA

“/.../ 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.”

“...desse sonho nunca mais voltou.”

Teolinda Gersão

Resumo: Neste ensaio, pretende-se observar a interdiscursividade da escrita de Teolinda Gersão e o modo como a sua escrita se inscreve na vasta malha da literatura universal, privilegiando o Cânone Ocidental. Nesse diálogo intertextual, analisaremos o modo como o volume tende a evocar imagística diversificada em deslizamentos promotores do efeito de sobreimpressões, efeito que sugere e reforça a ideia de retomadas sistemáticas. A cartografia da obra da autora conduzirá, através de um mapa geral, a alguns textos.

Palavras-Chave: Literatura-Portuguesa; Teolinda Gersão; conto; Interartes

Abstract: In this essay, we intend to observe the interdiscursivity of Teolinda Gersão's writing and the way in which her writing is inscribed in the vast mesh of universal literature, privileging the Western Canon. In this intertextual dialogue, we will analyze how the volume tends to evoke diversified imagery in slides that promote the effect of overprints, an effect that suggests and reinforces the idea of systematic retakes. The cartography of the author's work leads, through a general map, to some texts.

Key-words: Literature-Portuguese, Teolinda Gersão, short story, interarts

Como pano de fundo, a escrita de Teolinda convoca um vasto e diversificado *corpus* de obras marcadas pelo signo da brevidade, da transformação, da metamorfose e do enigmatismo, tudo ao serviço do encantamento que atrai e prende o leitor. Algumas

constituem uma espécie de “enciclopédia da tribo” (Eric Havelock), “espelhos em que nos miramos” (Almeida Garrett) para nos (ir)(re)conhecermos, avaliando a distância que nos separa desse *em-outro* ou *outro-eu* da Humanidade. Não é, pois, por acaso, que a (dis)semelhança espreita nas “frequentes e longas comparações que acompanham a narrativa de certos episódios, acções e fenómenos ou a descrição do comportamento das figuras e da aristeia dos heróis” greco-latinos¹.

As velhas séries de *short stories* ligadas pelo fio condutor da narração, desde as clássicas e enciclopédicas (em especial, *Metamorfoses*, de Ovívio), quantas vezes cartografando a Europa com um protagonista (*Iliada*, *Odisseia*, *Eneida*), à tradicionais e de autor (os contos maravilhosos, *As Mil e Uma Noites*, *Decameron*, *Contos da Cantuária*, *Cent Nouvelles Nouvelles*, *Heptameron*, *Contos e Histórias de Proveito e Exemplo*, etc.), mas também os textos breves com unidade e autónomos (de Edgar Allan Poe, Jack London, Mark Twain, Hemingway, Faulkner, Fitzgerald, E. T. A. Hoffmann e tantos outros), enfim, a lista, a tipologia e os itinerários possíveis são imensos, compõem labirintos nos nossos *museus imaginários*².

É com este panorama multimodo em ponto de fuga que, de uma forma ou de outra, lemos os contos de Teolinda e pressentimos cintilações que, aqui e além, nos provocam aproximações inesperadas, insuspeitadas: uma palavra, um tópico, uma ideia... *interruptores* fazendo-nos deslizar para fora do texto, buscando *afinidades*, nossas ou do texto. Um texto, nesse sentido, eminentemente fluido, deslizante, *líquido* (Zygmunt Bauman).

Cada texto surge como que integrado num alongado ciclo de escrita, misto de memorialismo interior e de exercício ensaístico, uma escrita em jeito de *escrevivência*, de *ver e andar*³, como sinaliza em título Teolinda Gersão⁴... Ciclo de ciclos, informado de uma

¹ Cf. Sebastião Tavares de Pinho. “A tradição do símile homérico e o seu lugar na epopeia virgiliana”, *HUMANITAS* — Vol. XLVII-tomo I, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1995, pp. 499-530.5[https://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas47/35_Sebastiao_Pinho.pdf]

² Cf. André MALRAUX. *Le Musée Imaginaire*. Paris: Folio, 1998.

³ Teolinda Gersão. *Histórias de Ver e Andar*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2002. À obra da autora, dediquei um estudo abrangente que incluí no meu livro *Emergências Estéticas*: “Teolinda Gersão: a palavra encenada” (2006, 123-214). Aí sintetizo e concluo muito do que fui observando em análises mais casuísticas. No âmbito do ciclo de homenagem dedicada à autora [<https://homenagemteolinda.wixsite.com/home>], publiquei duas obras, replicando nelas a parceria da iniciativa: *Teolinda Gersão: encenações* (Lisboa, Edições Esgotadas, 2020), de minha autoria, com prefácio de Miguel Real, e *O Essencial sobre Teolinda Gersão* (Lisboa, INCM, 2021), em co-autoria com Miguel Real.

⁴ As edições das obras que uso e refiro, às vezes através das iniciais dos títulos, são:

O Silêncio (1981), Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1995.

Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo (1982), Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1996.

Os Guarda-chuvas Cintilantes (1984), Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1997.

O Cavalo de Sol (1989), Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1989.

A Casa da Cabeça de Cavalo (1995), Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1995.

A Árvore das Palavras (1997), Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1997.

Os Teclados (1999), Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1999.

dimensão simbólica que oscila entre os sentidos lúdico, fantástico, mágico e sobrenatural que também dissolve as fronteiras da sua ficção: o narrativo tradicional, suportado na fluência da voz discursiva, invade esses outros territórios mais marginais a ele, contaminando-se das suas realidades e das suas lógicas. Como um longo filme onde se sucedem e se sobrepõem fragmentos de imagens e músicas que, estimulando o exercício imaginativo, convocam toda uma memória estética colectiva.⁵

Os contos sucessivamente derramados em *Histórias de Ver e Andar*, *A Mulher que Prendeu a Chuva*, *Prantos*, *Amores e Outros Desvarios*, *Atrás da Porta e Outras Histórias*, *Histórias de Ver e Andar*, *Os Anjos* e *O Mensageiro e outras Histórias com Anjos* promovem, como diz a teoria do caos relativamente às consequências do adejar de asas de uma borboleta (um furacão do outro lado do mundo), o alongamento e a metamorfose das novelas e, estas, por sua vez, dos romances. Tudo gerado no *silêncio* genesíaco que nos deslumbrou quando no-lo ofereceu na sua estreia ficcional. Tudo espelhado nos espelhos quebrados por entre *Guarda-chuvas Cintilantes* e fluidificado pelas *Águas Livres*, *cadernos*-diários de escrita onde as imagens insinuam hiperligações a outros textos, seus e de outros, convocam outras artes e outras estéticas. Verbo em diáspora por *passagens* sempre inesperadas formando redes labirínticas onde o único fio de Ariadne é o associativo, imaginativo, mnésico. Verbo derivando da *passagem* da pena autoral pelo *teclado* ficcionalizante...⁶

Do e no *Silêncio* (1981), surge Lídia. Nas origens gregas, lembra a terra do mesmo nome na Ásia Menor, onde foram cunhadas as primeiras moedas, e o seu mítico rei Tântalo, cuja linhagem participa dos mitos fundadores de Micenas e cujo genro, Anfião, a liga a Tebas. No mundo cristão, teria sido das primeiras santas, baptizada por Paulo no séc. I nas margens do rio Filipos, de acordo com os Actos dos Apóstolos.

No universo de Teolinda, é nome do demiurgo que na sua criação se projecta. Verbo imaginado e imaginante, genesíaco: “Numa praia em que todas as horas eram iguais” (1995, 11). Ocorre-me essa outra *Lídia num Camarote de Teatro, usando um Colar de Pérolas* (1879), de Mary Cassatt, que integra em si surpreendente reflexividade: por trás da figura em

Histórias de Ver e Andar (2002), Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2002.

O Mensageiro e outras Histórias com Anjos (2003), Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2003.

As Águas Livres (2013), Lisboa, Sextante, 2013.

Passagens (2014), Lisboa, Sextante, 2014.

⁵ Aqui, como na análise que se segue, a minha perspectiva está moldada, em especial, por LYOTARD, J-F. *O cinema* in *Teoria Contemporânea do Cinema*. São Paulo: Senac, 2005, p. 71-112; METZ, Christian. *A Significação no Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972; MORIN, E. *O Cinema Ou O Homem Imaginário*. Lisboa: Moraes, 1970.

⁶ Os itálicos assinalam títulos da autora que indiciam procedimentos de escrita.

perspectiva frontal, está um enorme espelho que nos oferece a imagem do que ela observa,⁷ composição espacial influenciada por Degas e, em especial, por Manet no seu *Bar das Folies-Bergère* (c. 1881-2), sinalizando a modernidade. Na verdade, estas convocam outras homónimas: as de John Singleton Copley (1762-64), de William Merrit Chase (1892), de Thomas Couture (1843), de Matisse (1947) e de Pierre-Auguste Renoir (1917), dentre outros.

Também me ocorre outra homónima: Lydia Jardon, pianista, concertista e pedagoga, cujo espaço de eleição é a ilha de Ouessant, “Île aux femmes” dos contos e lendas tradicionais, que alguns críticos dizem assumir-se como *espírito do lugar*. No seu CD nº 33, curiosamente, interpreta Granados e Debussy (além de outros) em peças que revelam forte sintonia com a ficção de Teolinda: respectivamente, “Plage 1”, de *Goyescas* (1911), espécie de *Pinturas de uma Exposição* (1874, de Modest Moussorgsky) da música espanhola, ciclo de 6 peças inspiradas em Goya, a segunda das quais intitulada “Coloquio en la Reja” (“Conversa na janela gradeada”), e “Plage 2”, com *La Mer* (“Jogos de ondas”), suite sinfónica com três movimentos (*sketches*) produzindo a impressão musical das visões e sons do oceano, movimento sugerido pela efabulação de Teolinda.

Com encantatória fluência da voz narrativa, Teolinda Gersão afirma-se na grande tradição narrativa, buscando-lhe o futuro estético e caldeando essa busca na moderna reflexividade, tangencial à experimentação e à simbolização:

eu procurava um enquadramento, um limite, uma forma, porque estava perdida na multiplicidade das coisas. (...) porque eu era vaga e difusa e sem fronteiras, igual a tudo e a nada, e havia uma casa que se abria na noite com a sua luz acesa (Gersão, 1995, 35)

De forma encenada, a reflexão sobre a escrita embebe a efabulação através de refrações de diarística autoral que favorecem o reconhecimento da dimensão metafórica do verbo narrativo. Como acontece com o guarda-chuva “de seda, de vidro, de papel” (Gersão, 1997, p. 8), “de espelho” que persegue em sonhos e que acaba por “apanh[ar] de repente” (Gersão, 1997, p. 42), ficando na sua mão como “um monte de folhas desmanchadas” (Gersão, 1997, p. 8), prontas para a gráfica, depois de terem estado “espalhadas pela casa”, “por todo o lado” sem controlo, pois “a total não interferência fazia parte do pacto que havia

⁷ Curiosamente, Jean Raoux, no quadro *Uma Senhora diante do seu Espelho* (c. 1720), apresenta-nos uma jovem com um colar de pérolas de frente para nós a observar-se ao espelho. A luz incide sobre o pescoço e o colar, contrastando com a sombra que quase a oculta e lhe confere um certo mistério.

entre ela e as folhas de papel” (Gersão, 1997, p. 45-47). Ou como ocorre com a fotografia encarada como processo de “artifícios, armadilhas, para [apanhar e] fazer apanhar a sombra” (Gersão, 1997, p. 36). Buscando “o melhor local, o melhor ângulo, o melhor enquadramento, e espreitar pelo visor da máquina”, “assegurando-se de que est[á] certa a intensidade e a direcção da luz”, e “aprend[er] a ver a luz”, “a modelar com a luz” para obter “um efeito de contraste, a sombra recortada contra a luz”, uma sombra em fuga (Gersão, 1997, p. 36-37).

Seduzindo-me, a autora procura atrair-me para ela, desejando-me no ponto-de-fuga em contra-luz com outros fantasmas da arte, sobreimpresa na imagem dela, no seu retrato, confundida com ela, amorosamente fundida:

(...) 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. (Gersão, 1997, p. 62)

Na escrita de Teolinda, convoca-se, assim, o fantasma de um mito sobre a invenção da modelagem em argila que Plínio, o Velho, evoca, mito que reúne modelagem, pintura, desenho e retrato numa mesma génese: parecem, assim, nascer desse *opus affettuoso* de contornar a sombra de um rosto (*circumductio umbrae*) na partida do amante.⁸

Fantasmas confrontam-se, aliás, no jogo de espelhos que constitui *O Regresso de Júlia Mann a Paraty* (2021), com Júlia Mann, Thomas Mann e Freud em (auto-)reflexividade, jogo conducente à “desintegração” das casas “em que vivera”, transformadas “em espuma”. As imagens finais estão embebidas de nostalgia da sua anterioridade: na Lídia deitada ao sol na praia, projecta-se a imagem fundadora de Lídia na praia de *Silêncio*, do mesmo modo que a perspectiva do mar ao fundo convoca a *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo...*

Discurso, pois, na ausência sentida, na presença convocada, de desejo do outro, num convite *estendido*: “Trei por um caminho de vidro, de pedras, de brilhantes, por um caminho de água iluminada (...)” (Gersão, 1997, p. 82), “O caminho por onde vou passa por dentro de casas sucessivas, sonho. Como um longo corredor – e no entanto são casas distintas.” (Gersão, 2002, p. 4), “Mas /.../ a todas as perfeições sonhadas falta sempre ainda a perfeição de existir.” (Gersão, 1997, p. 114).

⁸ Cf. Plínio, o Velho, *História Natural*, XXXV, 151, cit. por José Gil em “*Sem título*”. *Escritos sobre Arte e Artistas*, Lisboa, Relógio d’Água, 2005, p.17.

Reconhece-se o chamamento amoroso do “pastor entre lírios” do *Cântico dos Cânticos*, livro poético e sapiencial do *Antigo Testamento*, ao “jardim fechado, minha irmã e minha noiva,/ uma nascente fechada, uma fonte selada”, pedindo-lhe que venha por caminhos atapetados pelas flores primaveris, ritmados pelos cantos dos pássaros, pelo arrulhar das rolas, perfumados pelas videiras em flor e pelas “fragrâncias do Líbano”, com a visão do “amor da alma”... os cinco sentidos vibram no encontro dos amantes nesse “cortejo nupcial”, no “néctar”, “mel e leite” dos beijos (Bíblia, 2020, *Cântico dos Cânticos*, c. 3, v. 9-11). E reconhece-se a tradicional cantiga a que Maria Bethânia dá voz feminina: “Se essa rua fosse minha/ Eu mandava ladrilhar/ Com pedrinhas de brilhantes/ Para o meu amor passar” (Se essa rua fosse minha, s. d.)⁹.

Ecoam nesse apelo a saudade e o pedido das ‘meninas e moças’ da trovadoresca à natureza (“ondas do mar de Vigo”, “flores do verde pinho” ou...), sem notícias dos amantes que partiram para a guerra (cruzada ou outra), essa saudade que João Roiz De Castelo Branco tão lancinantemente exprime no seu “Senhora, partem tão tristes, / Meu olhos por vós, meu bem! / Que nunca tão tristes vistes / Outros nenhuns por ninguém!” (Castelo Branco, 2020), musicado por Alain Oulman e tão dolentemente interpretado por Amália Rodrigues. Na beira (m)água do amor e da ausência do outro, como diz Sophia na sua “Arte Poética – V”, assinalando essa confluência de todas as tradições, vozes e figurações estéticas num enunciado sacerdotal, ofício amoroso:

A voz sobe os últimos degraus
Oíço a palavra alada impessoal
Que reconheço por não ser já minha.
(Andresen, 1989, p. 70)

1. Mapa

Escrita e memória cartografam um mapa *tabular*, onde os tempos e os textos, as ficções e a realidade se encontram num permanente (ir)reconhecimento. Como diz no conto

⁹ De autoria desconhecida, diz-se ter surgido para homenagear a princesa Isabel Cristina Leopoldina Augusta Miguela Gabriela Rafaela Gonzaga de Órleans e Bragança (1846-1921), nascida na ausência do pai, o imperador D. Pedro II, e falecida em França.

“Cidades” (2007)¹⁰: “A vertigem do tempo. Um lugar reflectia outros lugares, os rostos outros rostos.” (Gersão, 2007, 104)

Do trabalho reiterativo e metamorfoseante da escrita de Teolinda Gersão, que contiguiza imagística e tematicamente os seus textos, resulta, pois, um efeito cinematográfico, espectacular e espectacularizante de movimento e de transformação: imagens, temas, obsessões, fantasmas e um feminino em sistemática re-configuração entretecendo um canto feminino, diurno, solar, que responde ao que, no masculino, crepusculiza a literatura nacional portuguesa.

O ciclo do sol, arrastado pelo “cavalo do tempo” (*O Cavalo de Sol*), funde-se com a casa (*A Casa da Cabeça de Cavalo*) e dá lugar à mulher vinda da praia (*O Silêncio*) e da janela (*Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*) com que o confunde essa música que o gramafone ou o gira-discos solta do disco negro (*O Cavalo de Sol*, *O Silêncio*), “talvez Vivaldi” (*O Silêncio*), libertando-a para (re)nascer como Mozart na criança d’ *Os Teclados*, que no-la oferece como imagem do tecido da obra, das obras. A efabulação (*O Silêncio*) plasma-se no Génesis bíblico da mesma forma que o convite à leitura se decalca na afectuosidade do *Cântico dos Cânticos*. A caneta concerta-se em guarda-chuva ou em vassoura voadora (*Os Guarda-chuvas Cintilantes*). A mulher fantasmiza-se na vidraça onde homólogas pictóricas se projectam (*Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*), protagonizando, depois, com o seu duplo, fantástico cavalo, quadros sonhados pela ficção (*O Cavalo de Sol*) ou informados de sonhos de outras ficções (*Os Guarda-chuvas Cintilantes*). O piano surpreende com a “silhueta escura” na intimidade doméstica (*O Cavalo de Sol*) e acaba por dominar um romance (*Os Teclados*), 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..

Dir-se-ia que lê-la é contemplar uma *paisagem* em metamorfose: os títulos compõem uma nova ficção em que a autora se representa em movimento e metamorfose, num teatro de sombras de outra(s) representação(ões). Eis a lição das *Metamorfoses* (séc. I), de Ovídio: um mundo em mudança, dinamicamente transformado pelo amor e pelo seu contrário (também dele é *A Arte de Amar*), instabilizado entre o divino, o humano, o mineral, o vegetal e o animal, de natureza híbrida e infixável, oscilante, evanescente... uma cosmogonia e cosmologia do mundo e da ficção, afinal... uma enciclopédia do mito que nos constitui...

Mas Ovídio convoca, também, uma outra paisagem instável e dinamizada pelo nosso intertexto e pelos ‘interruptores’ textuais de Teolinda: para além da do contoário atrás

¹⁰ Conto “Cidades” [C] inserido na obra de Teolinda Gersão *A mulher que prendeu a chuva e outras histórias* (contos) (2007).

mencionada, a das suas refrações em Apuleio (*Metamorphoseon*), Geoffrey Chaucer (*The Legend of Good Women*, a tradução do *Roman de la rose*, os *Contos da Cantuária*, etc.), Dante, Shakespeare, Kafka e tantos outros que compõem o cânone ocidental (Harold Bloom).

Assim...*Os Teclados* parecem encerrar um ciclo, expandindo maximamente uma imagem d’*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. (Gersão, 1995, 52)

O ritmo da cosmogonia é o da escrita noutra teclado, também, confluindo ambos numa imagem fusional, de correspondências, em que a suspensão da escrita tem como corolário o suspense na leitura, remetendo os brancos tipográficos para lugares de investimento de imaginação do potencial, hipotético: “Pequenos espaços em branco, de uma tecla para a outra, hesitando um momento, de pura expectativa.” (Gersão, 1995, 52).

A *promenade* pelo teclado insinua a rapsódia de todo o ciclo¹¹, “de uma tecla para a outra” (Gersão, 1995, 52), mas que também da figura feminina que o atravessa, reconfigurando-se a cada emergência e da viagem “dentro de si mesma”, figura e ficção, *paisagem* com *figura*, transversal a esse ciclo, caleidoscópio de espelhos e de transparências. Como num intermitente “corredor”, em cujas extremidades, uma figura observasse a sua *outra* imagem ao fundo, reflexo *ao espelho* ou *ao teclado*:

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. (Gersão, 1995, 52)

¹¹ *Rhapsody in blue* (1924) é também a célebre composição de Gershwin (1896-1937) interpretada por essa outra pianista Lydia Jardon, que evoco atrás, a propósito da Lídia d’*O Silêncio*. Trata-se de uma composição que reúne três elementos fundamentais da música norte-americana: a tradição do piano, o tratamento harmónico da música do teatro de variedades e a atmosfera dos *blues* afro-americanos.

2. Itinerário

(ao som de outro, a Promenade que unifica Quadros de uma Exposição (1874) de Mussorgsky, sublinhando o seu passeio de observador à exposição do arquitecto Viktor Hartmann)

E as teclas desse *teclado* transparente vão-se autonomizando e cristalizando em texto breve, conto ou... *Histórias de Ver e Andar* (2002):

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. (2002, contracapa)

E esse *modo* é diferente do quotidiano, do habitual, do comum. No *andar*, como no *ver*... ou no *ouvir*, na correspondência perceptiva 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. 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*. (Gersão, 1999, 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. (Gersão, 1999, 15-16)

Correspondências dos sentidos e das Artes deixando ressoar as que Baudelaire tematizou no seu “*Correspondances*” e as da “Música das Esferas” da Antiguidade.

Na imagem da capa, mesmo antes da leitura do título, sentimos a tradição e a memória popular a caminhar para nós, ao nosso encontro.

Em movimento, a passo cadenciado, os *pés* fotografados dirigem-se para nós, *andam, vendo e fazendo ver* com eles, até à consciência do poder mágico da palavra: “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” (Gersão, 2002, 40).

As pegadas em aproximação parecem responder às do *incipit* de *Djamília* (1958), de Tchinguiz Aitmatov, maravilhosa história de amor contada em resposta à afectuosa representação pictórica dos vestígios de uns pés em fuga, das pegadas de um amor anelante de realização:

The background is a patch of bleak autumn sky with the wind chasing fast-moving skewbald clouds over the far mountain range. The russet wormwood-covered steppe, a road black and damp from the recent rains, and the dry broken bushes of needle glass crowding at the roadside form the foreground. The footprints of two travellers follow a washed-out dirt road. Their tracks appear ever fainter as the road dwindles in the distance. It seems that if they were to take another step, they would disappear behind the frame. (Tchinguiz Aitmatov, 1958¹²)

A tradição das narrativas de viagens, legitimando e justificando na viagem o *visto* e o contado, habitadas pelas *maravilhas* do desconhecido pela maioria. Como o *Itinerário, Viagem ou Navegação* de Linschoten:

ITINERÁRIO, VIAGEM OU NAVEGAÇÃO DE JAN VAN
LINSCHOTEN PARA AS ÍNDIAS ORIENTAIS OU PORTUGUESAS,

¹² Tchinguiz Aitmatov. *Djamília*, Porto, Portugal, 1958 [tradução também acessível em: <http://www.angelfire.com/rnb/bashiri/Stories/Jamila.html>]

/.../, com as histórias mais memoráveis que aconteceram aí durante a sua residência, tudo descrito e reunido pelo próprio. Muito proveitoso, apropriado e também divertido para todos os curiosos e amadores de coisas estranhas. (Pos, Loureiro, 1998, 19)

Como tantas dessa linhagem de escrita, este título assinala a perspectiva *maravilhada* e que *quer maravilhar*, ingênua ou sedutora, que se concretiza exemplarmente num momento da Dedicatória anunciando um relato fabuloso:

Sem dúvida, é digno de espanto que a *árvore-triste* (como é chamada pelos portugueses nas Índias Orientais) floresça a noite inteira e ao amanhecer deixe cair apressadamente a sua flor, de cheiro suavíssimo, começando pelo ano inteiro a florir de novo com o pôr do sol. Ou também (o que é mais raro) que, num certo lugar do reino Anhalt, a terra produza por si própria chávenas tão perfeitas como se fossem formadas na roda do oleiro e as asas colocadas à mão. (Pos, Loureiro, 1998, 63)

Teolinda também nos impõe a memória do contoário que, n' *As Mil e Uma Noites* de oriental origem, têm o seu *ex-libris* mais famoso. Textos inaugurados com o signo inequívoco do “*Era uma vez...*” que instaura o domínio do encantatório de outro paradigma, universo em que as leis da natureza são outras ou subvertíveis...

Em ambos os casos, está em causa a *forma breve* consagrada no conto e a função evasiva domina a motivação da leitura, como se assinala na contracapa e em diversos textos deste volume. Forma breve que impõe a capacidade de o *fragmentário* se constituir em *totalidade*, a potencialidade de o *micro* representar o *macro* que o contém imaginariamente, e de se renovar em permanente metamorfose, de *inscrever* na identidade autoral a alteridade artística, em jeito de alquimia do verbo, onde estética e sabedoria colectiva se confundem:

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. (Gersão, 2002, 157)

O título do conto revela-se glosa de outra obra de autoria desconhecida, talvez inexistente com este exacto título, mas potencialmente múltipla na semelhança.

Segurança desenvolve a vida entre o onírico e os fantasmas da morte temida, antecipada, em cenário que se *crepusculiza* para acolher o fim do conto e do seu protagonista, fechando o ciclo dessa dupla existência de escrita feita: “Os pássaros recolhiam-se nas árvores, na distância os cavaleiros tinham desaparecido. A noite descia e começou a levantar-se vento.” (Gersão, 2002, 29)

Neste crepúsculo, outros se refractam, como o queirosiano (d’O *Primo Basílio*, 1878), onde ficção e país, individual e colectivo, vida e morte e o sentimento finissecular confluem numa mesma imagem de progressivo esvaziamento vital, de natureza desumanizada (ainda que contrastando com outras):

Àquela hora, Jorge acordava, e sentado numa cadeira, imóvel, com soluços cansados que ainda o sacudiam, pensava nela. Sebastião, no seu quarto, chorava baixo. Julião, no posto médico, estendido num sofá, lia a *Revista dos Dois Mundos*./.../. Os outros dormiam. E o vento frio que varria as nuvens e agitava o gás dos candeeiros ia fazer ramalhar tristemente uma árvore sobre a sepultura de Luísa. (Queirós, s.d., 448)

Depois, o universo ficcional oscila e confunde real e onírico, quotidiano e estranho, banal e insólito, insígnias da modernidade e da tradição, numa escrita que se desenvolve enquadrada entre *dedicatória* (*A Dedicatória*) e *leitura* (*O Leitor*), projectando-se, reflexivamente em composição musical e género pictórico que a inscrevem noutras linhagens estéticas: o *nocturno* (*Noctário*) e a *natureza-morta* (*Natureza Morta Com Cabeça de Goraz*). Daí o estranhamento e a desorientação ficcionais: “Mas à noite os sonhos voltavam: procurava de balde o caminho /.../. Começava a andar, /.../, mas perdia-me em bifurcações, em caminhos de areia, /.../ e não levavam a nenhum lado.” (Gersão 2002, 115)

Se o *nocturno* era, originalmente, peça musical a executar a *solo* em jeito de serenata à noite, a *natureza-morta* convoca a tradição das *vanitas*, a evocação da morte inelutavelmente associada à vida, conjugando-se ambas as linhagens para remeter a relação escrita-leitura para

a esfera de um ritual em marginalidade do social diurno: a imaginação desdobra universos paralelos, fantasmiza o mundo real a partir da sua própria matéria, cuja plasticidade explora até aos limites das potencialidades perspécticas e construtoras do verbo artístico.

A progressão da vertigem da leitura nas intermitências de *cadência hipnótica* vividas nos túneis do metropolitano d’*O Leitor* maquinista, cuja vivência esquizóide acaba por conduzir à perda da consciência proprioceptiva, é, talvez, a metáfora mais expressiva desse ritual:

Não dei conta, embrenhado na leitura não ouvia a voz da gravação [da fita magnética que anunciava as estações de paragem do metro]. Concentrava-me nas linhas, do livro e do comboio, atento à circulação no sentido certo, evitando tudo o que pudesse prejudicar ou atrasar a marcha. Todo eu era olhos, e esqueci os ouvidos, ou eles esqueceram-se de mim e abandonaram-me. (Gersão, 2002, 188-189)

E outras intermitências este contoário assegura ao leitor de Teolinda Gersão, para além do (ir)reconhecimento do nosso quotidiano, do real comum: o reconhecimento de imagens, *flashes* desse outro universo que é o seu, autoral, e que se vai fazendo pressentir como filme projectado *sob* o filme lido, *fundo* difuso assinalado num outro título (*Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*), dissolvendo-lhe os contornos da letra no fundo da memória incerta, indecisa, indecível. Percepção em consciência “sonâmbula” (Gersão, 1989, 148). A memória de outros textos reaviva-se através de imagens convocatórias. As retomadas: a mulher, a escrita, o(s) sonho(s), a pintura, a fotografia, o guarda-chuva... Ou as transformadas em espelho deformador, como a do *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. (Gersão, 2002, 190)

No espelho deformador do verbo projectam-se real e arte, autor e leitor, narrador e personagem, imagem ficcional e homóloga artística, humano e animal:

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. (Gersão, 2002, 182)

Na imagística, os opostos sobrepõem-se (“bicho” “lento” e “rápido”), o singular e o plural plasman-se (“olhos acesos” ou “olho vítreo”) e a diferença insinua-se equivalência (“voraz” e “goraz”, “leitor” e “comboio”, “filme” e “livro”, “linhas” do livro e dos carris), manipulando a imaginação até ao “absurdo” (Gersão, 2002, 183).

Afinal, no “modo de ver” e “no modo de andar” de Teolinda nestes contos, *reconheço* a sua obsessiva e *maravilhada* reflexão sobre a escrita e a leitura gerando uma ficcionalidade eminentemente simbólica na espectacularidade da sua elaboração imagística, metafórica, ensaística (cf. Rita, 2006, 123-213):

(...) na música as frases não aconteciam ao acaso, remetiam umas para as outras, formavam sempre um conjunto /.../ - como se a música fosse um tecido (...) (Gersão, 1999, 28)

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 consequências, 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 (...). (Gersão, 1999, 30/31)

As correspondências evocam essa música das esferas ou do universo que, desde Tales de Mileto, Anaximandro, Anaxímenes, Diógenes de Apolónia, Anaxágoras e Arquélau, na sequência das tradições babilónicas, se configurou como explicação unificadora do mundo e dos seus fenómenos, espécie de *teoria do tudo* de outrora: espelhando micro- e macrocosmos, informava, afinal, a própria magia protagonizada por Hermes Trimegisto e lapidarmente expressa na Tábua Esmeralda, miticamente feita da esmeralda de Lúcifer, onde se destacava a lei *Quod est inferius est sicut quod est superius, et quod est superius est sicut quod est inferius, ad perpetranda miracula rei unius*. (O que está em baixo é como o que está em cima e o que está em

cima é como o que está em baixo, para realizar os milagres de uma única coisa.). E, se a sedução embestia o texto de Teolinda, eis que nela suspeitamos um verbo mágico... essa magia convocada pelo velho contoário e cristalizada nas suas fórmulas de *incipit* (“Era uma vez...”).

E, do sonho das *Histórias de Ver e Andar*, mais “não pôde [a autora] contar, porque desse sonho nunca mais voltou.” (Gersão, 2002, p83) *Ver e Andar*, pois, com Teolinda Gersão, é sem “caminho de regresso” (Gersão, 2002, 29), apenas de *ida*, no plural das *partidas* e das *viagens*...

Agora tudo se diluía diante dos seus olhos, como palavras escritas a tinta, que a água apagava. As casas da Breitstrasse, da Mengestrasse, e outras casas em que vivera, desintegravam-se e transformavam-se em espuma.

Teolinda Gersão

Obras citadas

Activa:

- Gersão, Teolinda. *A Árvore das Palavras*. 1997. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1997.
- . *A Casa da Cabeça de Cavallo*. 1995. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1995.
- . *Histórias de Ver e Andar*. 2002. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2002.
- . *O Cavallo de Sol*. 1989. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1989.
- . *O Mensageiro e outras Histórias com Anjos*. 2003. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2003.
- . *O Silêncio*. 1981. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1995.
- . *Os Guarda-chuvas Cintilantes*. 1984. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1997.
- . *Os Teclados*. 1999. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1999.
- . *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*. 1982. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1996.
- . *O regresso de Júlia Mann a Paraty*. 2021. Porto, Porto Editora, 2021.

Passiva:

- Andresen, Sophia de Mello Breyner. *Ilhas*. Lisboa, Texto Editora, 1989.
- Arnheim, Rudolf. *Le cinéma est un art*. Paris, L'Arche, 1989.
- Aumont, J. *Esthétique du film*. Paris, Nathan, 1999.
- Barthes, R. *L'obvie et l'obtus*. Paris, Seuil, 1982.
- Bíblia, A. T. “Cântico dos Cânticos”.
- <http://www.dhnet.org.br/w3/henrique/espiritualidade/salomao/cantares.html>.
- Acesso em: 6 mai. 2020.

- Castelo Branco, J. R. “Cantiga sua partindo-se”. <https://ensina.rtp.pt/artigo/cantiga-partindo-se-de-joao-roiz-de-castelo-branco/>. Acesso em: 06 mai. 2020.
- Deleuze, G. *L’image-temps*. Paris, Minuit, 1985.
- Lyotard, J-F. “O acinema.” *Teoria Contemporânea do Cinema I*, editado por Fernão Pessoa Ramos, São Paulo, Senac, 2005, pp. 71-112.
- Malraux, André. *Le Musée Imaginaire*. Paris, Folio, 1998.
- Metz, Christian. *A Significação no Cinema*. São Paulo, Perspectiva, 1972.
- Morin, E. *O Cinema Ou O Homem Imaginário*. Lisboa, Moraes, 1970.
- Pos, Ari, e Rui Manuel Loureiro, editores. *Itinerário, Viagem ou Navegação de Jan Huygen van Linschoten para as Índias Orientais ou Portuguesas*. Lisboa, Comissão Nacional para os Descobrimientos Portugueses, 1998.
- Queirós, Eça de. *O Primo Basílio*. Lisboa, Livros do Brasil, s.d.
- “Se Essa Rua Fosse Minha” (cantiga tradicional). <https://www.vagalume.com.br/maria-bethania/se-essa-rua-fosse-minha.html>. Acesso em: 06 mai. 2020.
- Rita, Annabela. *Emergências Estéticas*. Lisboa, Roma Editora, 2006.
- . “Teolinda Gersão: a palavra encenada.” In Annabela Rita, Maria de Fátima Marinho e Teolinda Gersão [estudos e antologia]. *Teolinda Gersão: Retratos Provisórios*, Lisboa, Roma, Editora, 2005, pp. 9-118 [EE, pp. 123-213].
- . *Teolinda Gersão: encenações*. Lisboa, Edições Esgotadas/etc., 2020.
- , e Real, Miguel. *O Essencial sobre Teolinda Gersão*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2021.