

# TEOLINDA GERSÃO

## E O MISTÉRIO DAS PERSONAGENS ANÓNIMAS

ANA LUÍSA VILELA

UNIVERSIDADE DE ÉVORA

**Resumo:** Muitos contos e alguns romances de Teolinda Gersão são narrados ou protagonizados por personagens anónimas. Uma multidão de personagens parece impunemente prescindir do nome próprio – um elemento que é considerado a expressão referenciadora por excelência, o “designador rígido” (Margolin, Lacan), “la différence remplie de son *propre*” (Barthes). Mais: certas figuras de Teolinda dispensam o nome próprio sem que, nas narrativas que habitam, assumam os efeitos normalmente associados ao anonimato ficcional: a subalternidade diegética ou temática, a indiferenciação referencial, a desintegração da identidade narrativa. Neste ensaio, interrogarei alguns aspetos atinentes às funções de que pode revestir-se a nomeação das personagens da ficção contemporânea (cf. F. Debus, 2002); indagarei também aquilo que, inversamente, pode fundamentar a sua não-nomeação; procurarei, enfim, estabelecer uma possível tipologia das personagens anónimas na ficção de Teolinda, tendo como *corpus* preferencial dois dos seus volumes de contos: *Histórias de Ver e Andar* (2002) e *Prantos, Amores e Outros Desvarios* (2016).

**Palavras-chave:** Narrativa portuguesa contemporânea, Teolinda Gersão, Personagens anónimas

**Abstract:** In many of Teolinda Gersão’s short stories and in some of her novels anonymous characters play leading roles. A multitude of characters seems to do without one’s own name with impunity, an element that is considered the quintessential expression, the “rigid designator” (Margolin, Lacan), “La difference remplie de son *propre*” (Barthes). More: certain Gersão’s characters dispense with their own names without assuming in the narratives, which they inhabit, the effects normally associated with fictional anonymity: diegetic or thematic subalternity, referential indifferentiation, narrative identity disintegration.

In this essay, I will interrogate some aspects related to the functions that the naming of characters in contemporary fiction can sheathe itself (cf. F. Debus, 2002); I will also inquire about everything that, inversely, can substantiate their non-naming; I will try, finally, to establish a possible typology of the anonymous characters in Gersão's fiction, having as preferential corpus two of her volumes of short stories: *Histórias de Ver e Andar* (2002) e *Prantos, Amores e Outros Desvarios* (2016).

**Key Words:** Portuguese contemporary narrative, Teolinda Gersão, anonymous characters

1. No decurso do trabalho de preparação de uma entrada do *Dicionário de Personagens da Ficção Portuguesa*, consagrada a uma personagem de Teolinda Gersão, deparou-se-me um problema inesperado: muitas das narrativas da autora são enunciadas ou protagonizadas por personagens das quais nunca saberemos o nome. Narradores, protagonistas ou comparsas, uma multidão de figuras anónimas – ou cujos nomes parecem profundamente irrelevantes, no contexto das narrativas gersanianas – aparenta impunemente sobreviver e recomendar-se, prescindindo alegremente do nome próprio.

Por exemplo, dos catorze contos que compõem *Histórias de Ver e Andar* (2002), são anónimas todas as personagens de cinco deles (“Segurança”, “A dedicatória”, “As laranjas”, “A velha” e “A defunta”); dos nove contos restantes, são anónimos os protagonistas de quatro (“Big brother isn't watching you”, “A visita”, “Noctário” e “As cartas deitadas”). Em *Prantos, amores e outros desvarios* (2016), também constituído por catorze textos (treze contos e um ensaio breve), a tendência acentua-se: são anónimas todas as personagens de cerca de metade dos contos (“Pranto e riso da noiva assassina”, “Uma tarde de Verão”, “Mal-entendidos”, “Vizinhas”, “A mulher cabra e a mulher peixe” e “Décimo mandamento”). Em quatro dos sete contos que restam, o narrador é anónimo (“Pranto da mãe mentirosa”, “Detrás dos sonhos”, “Água-marinha” e “Enredos”). Em dois dos três restantes, o protagonista é anónimo, ou o seu nome só é mencionado uma vez (“O meu semelhante”). O conto final, “Alice in Thunderland”, recheado de nomes de figuras factuais, constitui o discurso *mental* da heroína de Lewis Carroll, insinuando os contornos tenebrosos de uma história secreta, a história *verdadeira*, em que assume finalmente uma voz própria: “Vou repor a verdade e contar eu mesma a história, tal como agora a contei, em pensamento. // Só peço a Deus que ainda me dê vida e saúde para deixá-la escrita” (Gersão, 2016, 140). A história mais famosa, a de Alice, é uma história fingida, como o nome do autor: “nem sequer é um

nome, é um pseudo-nome, também ele inventado, tudo foi inventado. // Inclusive eu” (137). E repare-se que não cuida aqui das personagens muito secundárias de Teolinda Gersão; os nomes dessas, evidentemente descartáveis, parecem paradoxalmente pulular em certos contos, como, por exemplo, em “Big Brother isn’t watching you”.

2. As personagens anónimas são bastante mais numerosas nos contos de Teolinda do que nos seus romances. A brevidade das narrativas que acolhem as figuras importantes sem nome próprio reforça a proeminência desse anonimato, tornando-o um detalhe persistente e *recalcitrante* (Wright, 1989, 120-121), um foco de resistência à análise. Como resume Shlomith Rimmon-Keenan (1983, 39), “a fundamental cohesive factor is the proper name”. Convocando as abordagens filosóficas (por exemplo, as da filosofia da linguagem e da lógica modal, de Saul Kripke), linguística e cognitiva, a reflexão recente em torno do nome próprio das personagens ficcionais terá em Barthes indispensável ancoragem.

Em *S/Z*, obra em que são justamente centrais as questões onomásticas, Roland Barthes valoriza no nome próprio da personagem a porção de individualidade que ele encerra: o nome próprio é para Barthes “la différence remplie de son propre” (197). Como um polo magnético, o nome próprio atrai e fixa o feixe de semas atribuídos à personagem: “Lorsque les sèmes identiques traversent à plusieurs reprises le même Nom propre et semblent s’y fixer, il naît un personnage” (74). E vai mesmo mais longe: “On peut dire que le propre du récit n’est pas l’action, mais le personnage comme Nom propre” (197). Já Lacan (1960/1998) considerava o nome próprio como um significante puro, cujo enunciado se iguala à sua significação, portanto, funcionando como uma espécie de *marca* sobre o sujeito, um *traçado* autêntico e distintivo.

Na esteira de Lacan e também de Kripke, Uri Margolin define o nome próprio como “um designador rígido” e, pragmaticamente, explica-o como “a label of a mental file we keep about someone” (Margolin, 2002, 109). Não está, afinal, longe de Platão, que faz dizer a Sócrates, no *Crátilo*: “O nome, por conseguinte, é instrumento para informar a respeito das coisas e para separá-las, tal como a lançadeira separa os fios da tela” (126).

O nome próprio de uma personagem é, pois, a sua expressão referencial por excelência. Sobre a sua atribuição, Ana Maria Machado defende com muita competência o seu caráter absolutamente *motivado*: “As associações sensoriais ou culturais estão presentes o tempo todo no nome próprio e não permitem que se possa sustentar a noção de que o signo é arbitrário” (43). E resume:

Quando um autor confere um Nome a um personagem, já tem uma ideia do papel que lhe destina. É claro que o Nome pode vir a agir sobre o personagem e mesmo modificá-lo, mas, quando isso ocorre, tal fato só vem confirmar que a coerência interna do texto exige que o Nome signifique. (30)

No mesmo sentido se pronuncia Carlos Reis: “normalmente as personagens têm um nome próprio que funciona como dispositivo discursivo de figuração, às vezes com sugestão comportamental” (60). Facilmente compreendemos assim que, na “roda da personagem” proposta por Jens Eder (79), o nome próprio poderá investir cada um dos quatro aspetos da personagem e dos seus níveis de receção, incorporando, portanto, valores simultaneamente ficcionais (na criação do efeito de verosimilhança), semióticos (como designador de identificação discursiva), sintomáticos (traduzindo sentidos de teor cultural, social ou político) e simbólicos (constituindo uma espécie de emblema verbal de valor alegórico, metafórico, alusivo ou ético). Com outra nomenclatura, Friedhelm Debus (2002) distingue cinco funções atribuíveis aos nomes das personagens literárias: identificação, ficcionalização-ilusão, caracterização, mitificação e acentuação/anonimização.

3. Inversamente, perguntaríamos: sendo o nome próprio uma componente canónica da ontologia da personagem, poderá a omissão onomástica representar um desígnio de apagamento da personagem, isto é, de menorização da sua identidade, um sinal da subalternidade do seu estatuto no universo diegético? Tradicionalmente, a indiferenciação referencial, a desintegração da identidade narrativa ou, em limite, a decomposição da intriga têm sido associadas ao anonimato das personagens. Na verdade, a presença ou ausência de nome próprio no texto pode implicar processamentos cognitivos distintos (Ferreira e Milenio, 2013, 155) e, necessariamente, diferentes extensão e complexidade do mundo narrado. Numa narrativa em que as personagens não têm nomes próprios, as atribuições de cada uma podem resultar mais difusas e miscigenadas – impossibilitando mesmo, como propõem alguns psicólogos, construções narrativas complexas.

A história do anonimato das personagens literárias é, aliás, longa e arcaica: nos mitos universais ou no folclore, uma designação puramente descritiva da personagem (como Branca de Neve, Gata Borralheira ou Bela Adormecida) estaria predominantemente ao serviço da alegoria, facilitando pedagogicamente a identificação e a projeção por parte do leitor/ouvinte. Como resume Sam Sacks num artigo da *The New Yorker* (2015), “When modern writers wish to set their tales outside of time, they often employ this technique. (...) Realist novels occasionally do this to evoke a sense of folklore.”

Caso diferente é o dos narradores-protagonistas na primeira pessoa, cujo anonimato é especialmente comum – é o caso já clássico do narrador de Proust de *A la recherche du temps perdu*, um narrador algo espectral, como muitos de Teolinda. Contemporaneamente, no entanto, como observa com perspicácia um crítico de cinema do *St. Louis Post-Dispatch*, quando as personagens não têm nomes, isso é muitas vezes sinal de que se trata de um filme sobre a burocracia desumanizadora.

Na verdade, tal como Kafka, Dostoievski ou Beckett nos mostraram, a labilidade ontológica é quase infalivelmente sinalizada pelo anonimato de certas figuras da ficção, por vezes muito faladoras mas, no limiar do absurdo, desprovidas de substância ou literal visibilidade. Afinal, quando o sentido da individualidade parece sofrer uma fratura, o efeito de incoerência, falta de continuidade e unicidade pode considerar-se caracteriologicamente adequado - e até mimético.

Sam Sacks lembra o mais atual *Ensaio sobre a Cegueira*, e considera mesmo a existência de uma “epidemia” de anonimato nas personagens da novíssima ficção norte-americana (2015). Além de mencionar igualmente a ficção sobre o exílio e a narrativa autobiográfica, nas quais o anonimato mantém as obras num estatuto ambíguo, sobrepondo ficção e discurso memorialístico, Sacks faz uma sugestiva alusão a H. G. Sebald, em cuja matriz ficcional poderemos talvez, sob certos ângulos e em diferentes registos, encontrar afinidades com a de Teolinda Gersão:

Many of these books, with their restless discontent with plot and character formation, are heirs to the work of W. G. Sebald, in whose novels an unnamed, unmoored solitary observer meditates on the histories of people he encounters or learns about in his wanderings. The stories are invariably about that wandering - about statelessness as a state of being. (Sacks)

De qualquer modo, Sacks termina o seu artigo deplorando que a exclusão onomástica seja, na maioria dos casos, uma enfermidade tão social como metafísica, atingindo sobretudo as mulheres, as minorias, os pobres, os marginais ou os exilados. E conclui que, por detrás desse apagamento, “there seems to lurk a deepening distrust in writing itself, a crisis of faith in the ability of words to either capture the essence of a life or else speak truthfully to its essenceless condition” (Sacks).

Se a atribuição do nome próprio consiste, afinal, como resume Uri Margolin, num rótulo de identificação que segue o seu referente onde quer que ele vá e o que quer que narrativamente lhe aconteça (2002, 109), a sua não atribuição ou a sua substituição por

pronomes, epítetos generalizantes ou outras designações descritivas pode resultar em algum enfraquecimento da integridade individual, ao longo da narrativa. Não é exatamente isso que acontece, porém, na ficção de Teolinda. Aí, o muito frequente anonimato dos narradores, personagens focais ou protagonistas parece, antes, uma estratégia de reforço da sua densidade, inteireza e continuidade.

Muitas destas personagens de Teolinda, simplesmente, não são providas de nomes próprios, nem parecem necessitar deles. Sendo a dispensa de nome próprio um dos traços estilísticos de alguma ficção gersaniana, esse anonimato aparentemente não engendra, de todo, uma problemática ou indeterminada referência das personagens anónimas. Haverá, por exemplo, alguma necessidade de recordar o nome da empregada brasileira, toda poderosa, cujas artes e encantos são contados em “Enredos” (2016)? Nenhuma: a personagem é anónima, tal como a arguta e malevolente narradora. Esse facto retira alguma coisa a esses encantos ou a essa malevolência? Nenhuma: os nomes são descartados, sem que o relevo das figuras seja beliscado.

As questões centrais que me preocupam são justamente essas: o que faz com que, nesta ficção, essas figuras prosperem – sem nomes? O que torna essencialmente irrelevante a atribuição de um nome próprio a certas personagens gersanianas? De que forma esse anonimato se relaciona com os papéis que elas desempenham? É o seu anonimato *motivado*, ou não?

4. Talvez devamos ir procurar as respostas a estas perguntas às palavras da própria autora. Num breve e precioso texto, deixa-nos Teolinda Gersão algumas reflexões sobre as suas personagens e a sua relação com elas (2006). Nele, afirma a autora: “Não escolho as personagens. São elas que se impõem, vão tomando corpo e abrindo caminho, até ganharem um rosto e uma voz própria” (183). Curiosamente, ou talvez nem tanto, Teolinda esquece literalmente os nomes próprios das personagens, nunca se referindo, no texto, ao processo da sua escolha e distribuição. Na verdade, no conto “Uma orelha” (2002), uma série de reflexões da narradora sobre o carácter aleatório dos nomes próprios deve pôr-nos imediatamente de sobreaviso: “Se alguém se chama José, é preferível a chamar-se António?” (63). Apesar de fazer questão de enunciar o seu nome “verdadeiro” (“O meu nome é Isaura”), é anónimo o próprio serviço que a narradora-protagonista utiliza: um dispositivo de atendimento telefónico, cujo silencioso funcionário longamente a escuta; por isso, a narradora comenta: “sei que são nomes inventados” (59). E, calando a tempo o nome de um médico psiquiatra, concede: “está bem, sossegue que não lhe vou dizer o nome, uma vez que

vocês fazem questão do anonimato.”. Claro está que este anonimato obrigatório decorre contextualmente de razões cívicas e de proteção da privacidade. Mas o que dizer quando, no final do conto, a narradora observa: “Eu – não tenho consistência” e “você não é uma pessoa real, é apenas uma orelha, do outro lado do fio” (70)?

O exaspero de Isaura perante a *inconsistência* que lhe é atribuída por uma narrativa construída pelos outros sobre si própria é o mesmo de “Alice in Thunderland”, que renega todos os patronímicos, a sua história oficial e a competente personagem, que toda a vida lhe foram impostos, considerando-os uma integral e diabólica mistificação (Gersão, 2016, 137). Num caso como noutro, o motivo do silêncio feminino (caro a Teolinda) parece associar-se a reflexões de cariz metanarrativo e manter estreitas relações com o tema da incomunicabilidade e da alienação. Noutro conto, “Natureza-Morta com Cabeça de Goraz”, o narrador masculino parece viver olhando o mundo através de um vidro (o vidro do Oceanário), sem nunca realmente o tocar, construindo indiretamente um retrato inane e átono de si próprio, a que só o facto de o imprimir (num cartão de visita fictício) concede finalmente um nome vazio: “Edgar, pai de Rui” (104).

A identificação de Edgar sumariza, afinal, a narrativa: a história de um pai inconsistente e egoísta, incapaz de entusiasmo e de emoção, exceto a do tédio. De facto, e ainda sobre as suas personagens, prossegue Teolinda: “[Elas] fazem parte de um contexto, uma história, um tempo, uma atmosfera” (183). Assim se releva, sobretudo nos contos, a importância da história.

Naturalmente, a configuração da intriga e a figuração da personagem não podem ser pensadas separadamente. O facto de ser muito mais recorrente o anonimato nas personagens dos contos do que nos romances pode até certo ponto explicar-se pelo facto de que, como observa Teolinda Gersão, “os contos centram-se mais nas situações, os romances nas personagens” (2006, 188). A questão adquire, no entanto, contornos perversos. Na realidade, em cada conto de Teolinda nunca há apenas uma história. Há, sim, uma história *nominal*, explicitamente assumida e transparentemente narrada - e uma história *clandestina*, do domínio do segredo, do absurdo ou do enigma, que se insinua numa omissão discreta, numa percepção abrupta, numa cadeia claudicante de nexos, num detalhe recalitrante, como o daquelas importunas laranjas, devoradas no final do conto epónimo, no qual nenhuma personagem tem nome (2002, 49).

Uma espécie de *anonimato generalizado* - no sentido de encobrimento da identificação cabal e *verdadeira* de factos, cenários e figuras - impregna o ambiente diegético dos contos de Teolinda Gersão. Essa tendência à ocultação global transporta para muitos dos seus contos

a atmosfera da narrativa policial (que tanto delicia o protagonista de “O leitor”), aliando-se à propensão para o jogo, a aposta, o risco, a fuga ao real diurno pelo sonho, a memória, o segredo ou a obsessão, a que muitas personagens gersanianas se entregam (como os protagonistas ou narradores de “A velha”, “O leitor”, “Noctário”, “Detrás dos sonhos”, “Segurança”, “Pranto da noiva assassina”, “As mimosas”...). Esse traço e essa propensão duplicam, por assim dizer, o nível de *real* em que as personagens se movem, conduzindo-as a um tipo de existência anfíbia, ou alucinada – e coexistem, requintadamente, em Teolinda, com a rigorosa verosimilhança interna e a extrema simplicidade formal. Como diz Inês Pedrosa (2002), “Os seus livros possuem (...) uma larga e luminosa porta de entrada – e um labirinto sem limites de portas de saída”.

5. Talvez seja este um fator pelo qual as personagens de Teolinda tendam, nas suas próprias palavras,

algumas vezes a ser exemplares, no sentido que representam um colectivo, para além de si mesmas, enquanto indivíduos. No entanto, também nestes casos, pretendo que sejam universais, isto é, que continuem apelativas para outros momentos históricos, apesar de serem representativas de determinada época. (2006, 183)

O seu frequente anonimato e a duplicidade do seu modo de presença – pertencendo a dois mundos simultâneos, entre a existência concreta e o delírio oculto, entre o gesto visível e a secreta conspiração mental, com um pé no mundo físico e outro no sonho – conspira para a ambígua universalidade das figuras gersanianas. As personagens de Teolinda existem mediante a percepção que têm de si mesmas, mesmo que morram: veja-se a insidiosa ironia de “A defunta”, que parece descrever o seu próprio enterro, com a mesma doçura irrelevante e *anónima* com que se adivinha ter vivido.

É um anonimato que, enfraquecendo-lhes talvez a individualidade por assim dizer *finita*, projeta estas figuras sem nome para um modo de existência modelar, intemporal. Proliferam na ficção de Teolinda personagens que representam, em vez de um indivíduo particular, uma categoria ou uma função elementares: com efeito, a identidade da mulher-peixe, da mulher-cabra, da mãe, da velha, do marido depende, sempre e antes de mais, do narrador que as configura – a identificação é dada pelo “olhar que nomeia”.

A personagem anónima sempre *forma sistema* com esse olhar configurador: o que está em jogo é a sua função de *parentesco* para com ele, na gramática das posições subjetivas. Esta



apropriação da personagem pela economia enunciadora pode esvaziá-la de individualidade *cínica*, mas potencia terrivelmente a sua espessura ontológica. Assim, o nome próprio é substituído por uma designação puramente funcional: “o milionário”, “o mendigo”, “os senhores”, “a minha mulher”, “a mãe”, “o filho”, “a secretária”, “o chefe” ou “a vizinha”. O significado operacional destas designações distribui às figuras um papel de que nunca se libertarão, a não ser pela catástrofe. Mesmo que a sua individualidade se obscureça ou dissemine, a sua identidade funcional mantém-se. Tanto num contexto íntimo, familiar e restrito, como em “Água Marinha” (“Só havia duas personagens em cena: ela e George. No fim como no princípio.” – Gersão, 2016, 100), quanto num campo exterior, impessoal e público, como em “A defunta” (“Mas logo se percebeu que não era a defunta, mas uma sua comadre, da mesma idade e igualzinha a ela” – (85), a atribuição desses designativos permanece inalterável, como sua propriedade intrínseca. Muitíssimo mais intrínseca do que o uso do nome próprio.

A ameaça latente em que vive o protagonista e personagem focal de “Segurança”, o delírio do narrador de “A dedicatória”, ou os das narradoras de “Big brother isn’t watching you”, de “As mimosas”, ou de “Pranto e riso da noiva assassina”, a exaustão da narradora de “Quatro crianças, dois cães e pássaros” tornam unidimensionais essas figuras, dominadas por uma energia unificadora. Essa energia confere-lhes uma reconhecibilidade típica, mais irreduzível, coerente e densa do que a onomástica. Uma reconhecibilidade que, implicando um enfraquecimento da pretensão mimética, lhes garante em contrapartida uma espécie de imortalidade. A sua força reside na preservação do seu anonimato.

É o caso, entre todos, do nome indizível de Oliveira Salazar, sempre designado pelas iniciais O. S. ao longo do romance *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*. Parecendo-lhe de simbologia inesgotável, a autora comenta a representação da figura de Salazar nessa obra: “Verifiquei com satisfação que no livro ele se diluía cada vez mais e perdia a face, porque se ia transformando em ‘tudo’ (...) Estava em todos os lugares e era onipotente, como Deus, mas permanecia invisível” (Gersão, 2006, 185). Sendo impronunciável o seu nome, como o de Deus, O.S. é um significante débil com um significado fortíssimo: “Ninguém vai nunca derrubar O. S. Ficarà no seu trono pela eternidade adiante” (187). Não por acaso, o seu rosto parece incontestável à dedicada Áurea. Sibilinas, as iniciais materializam um caso paradigmático da fusão *nomen/omen*: a sua presença, impalpável mas asfixiante, manifesta-se como uma angústia, uma ameaça, uma desconfiança, um bloqueio, uma desolação (98, 103, 106); como dirá Hortense, a protagonista do romance: “é também dentro de nós que está a tentação do caminho mais fácil, a voz da resignação, do desespero e da morte, e essa é

também a voz de O.S.” (195-196). Mais do que um nome, O. S. é uma *qualidade* atmosférica, confundindo-se com a do mar a sua “voz imensa, omnipresente, que trazia em si todas as vozes, mesmo as impossíveis”: “Era uma voz que paralisava e entorpecia” (id.: 43). Identificada, em última instância, com a pulsão da morte (Carvalho, 2007, 57), a presença ominosa de O.S., como a do mar, representa no romance, para Eduardo Prado Coelho, “uma espécie de infinito que psicoticamente desaba sobre nós.”

Prefigurando esse poder abstrato e imenso, O.S. e os protagonistas anónimos, mesmo ausentes, defuntos ou convencionais, mantêm uma invencibilidade que podemos dizer eterna: “Um dia dirão que nunca existiu e ressuscitá-lo-ão noutro lugar com outro nome” (Gersão, 1996, 187). Perdem em singularidade o que lhes sobeja em exemplaridade.

6. Estas personagens exemplares são, sobretudo nos contos, convocadas por um dispositivo enunciativo que, tipicamente em Teolinda, reproduz uma situação de oralidade, por vezes de colóquio epistolar (caso de “As cartas deitadas”, 2002). Mesmo nos contos com narrador heterodiegético, a história aparece tendencialmente em discurso *transposto*, isto é, explicitamente assumida como uma história que *alguém* conta. Desse modo, e por um lado, as histórias contadas sempre deixam entrever deturpações de informação, lacunas, parcialidade de perspectiva, cumplicidades e hostilidades, conjeturas, enigmas e suspeitas; são sempre, de uma forma ou de outra, histórias *mal contadas* – contadas por alguém que, de algum modo, sempre se implica nesses universos que conta.

Por outro lado, tais entidades fundadoras, os narradores e destinadores das narrativas (tais como, por exemplo, o missivista de “As cartas deitadas”, instrumento doméstico do destino, do mesmo modo que a tia *deitava* outras *cartas*), são as personagens literalmente determinantes e configuradoras, responsáveis pelo estabelecimento do sistema global de referência das outras personagens. O narrador (e nalguns casos a personagem focal) é o doador dos nomes: estabelece uma correlação entre o nome, a personagem e si próprio e, por isso, o batismo a que ele procede, a narrativa que ele desenvolve e a situação de comunicação que ele cria têm uma espécie de inescapável *efeito imersivo*. Desse modo, os marcadores linguísticos substituindo o nome próprio – os pronomes, as iniciais, as denominações como “a mãe”, “a velha”, “a noiva”, “o marido” – asseguram a umbilical pertença das figuras que designam a um cenário de pura intimidade ou de despida anodina: isto é, a um quadro de apaziguamento de tensões designatórias (ou porque se trata de uma denominação instintiva e íntima, ou porque socialmente consagrada e, portanto, unívoca).

Contudo, sem nomes próprios, designadas apenas pelas funções que desempenham em relação à personagem determinante (focal ou narradora), explicitamente construídas pelo discurso ou pela perspectiva desta, a cujo universo exclusivamente *pertencem*, as personagens anónimas acedem ambigualmente a um estatuto pós-mimético; é-lhes assim franqueada uma passagem virtual à identificação recíproca e à miscigenação – o reforço do seu estatuto fantasmático e projetivo traduz-se por vezes num enfraquecimento das distinções individuais, sem prejuízo da sua figuração e espessura físicas. Veja-se, por exemplo, em “As mimosas”, a ferocidade da subterrânea correspondência, na perceção de uma filha abnegada, entre a acidez do perfume das acácias e a corrosiva invasão pela mãe, cuja identidade a magnetiza e com a qual se acaba por confundir.

Conferindo, no fundo, a máxima arbitrariedade e simplificação ao signo pelo qual cada personagem é tratada, o narrador ou focalizador confunde-se, como parece deduzir-se das palavras da própria, com um *alter-ego* da autora. Diz Teolinda Gersão, a propósito de uma personagem da versão para teatro de *A Casa da Cabeça do Cavalo*:

Penso que essa personagem do Bonecreiro é o meu melhor alter-ego (e também o de todos os contadores de histórias)”. (...) aldrabão itinerante, sem eira nem beira, vendendo “maravilhas” sedutoras e falsas (...). E, ao mesmo tempo, aparentemente onisciente e onipotente, como Deus – um pequeno Deus de feira, é claro, que não deixa, todavia, de ser inteiramente feliz. (Gersão, 2006, 188-189)

Outros narradores serão menos felizes, porque todos trabalham sobre o vazio. Isaura, de “Uma orelha”, contando ao telefone a sua história inverosímil e interminável, faz dessa orelha anónima que a escuta o seu único recetáculo:

Quando falo consigo sei que estou a falar sozinha, porque você não é uma pessoa real, é apenas uma orelha, do outro lado do fio. Uma orelha a que me agarro, no meio da noite, com um fio de voz. Mas a minha voz também é ilusão. Ninguém me ouve, só tenho a ilusão de ser ouvida. Estou cercada de todos os lados e sem voz.

(...) Mesmo que eu abrisse a janela e gritasse, quem me ouviria? (Gersão, 2002, 70)

Repousando as narrativas sobre a subjetividade dos narradores ou focalizadores – subjetividade que antecede todos os enredos possíveis, de que constitui o fundamento

dinâmico e o princípio configurador – estas personagens-bonecreiros são, provavelmente, as herdeiras últimas de uma contemporânea e radical cogitação sobre a própria identidade. Como observa Paul Ricoeur (1990, 197), “(...) en ces moments de dépouillement extrême, la réponse nulle à la question *Qui suis-je?* renvoie, non point à la nullité, mais à la nudité de la question elle-même.”.

7. Nas narrativas de Teolinda Gersão, o anonimato que grassa entre as personagens contribui, sem dúvida, para devolver a opacidade, o mistério e a estranheza a um real aparentemente anódino. Componente essencial da ontologia das figuras desta ficção, o seu anonimato torna-as contraditoriamente reconhecíveis, investidas de valores simbólicos e sintomáticos: *universais*. Em certa ficção de Teolinda – sobretudo nos seus contos – a ausência de nomes próprios simplesmente não tem impacto comparável ao da função desempenhada pelas figuras anónimas. Os anónimos não são personagens menores; pelo contrário, são personagens maiores.

Como diz Roland Barthes, *je é já um nome – aliás, o melhor dos nomes* (1970, 74). E se nem todos os *eus* anónimos que povoam as histórias de Teolinda têm a mesma importância, a sua grande maioria estrondosamente exhibe aquilo que Sam Sacks (2015) designa como “o privilégio de ser deixado anónimo”.

### Obras Citadas:

Barthes, Roland. *S/Z*. Paris, Seuil, 1970.

Carvalho, Adília Martins de (2007). “Les paysages dans *Paisagem com mulher e mar ao fundo* de Teolinda Gersão.” *Voies du Paysage*. Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007. <https://docs.google.com/file/d/0B6Yjdi1fotMmN0UyUHFHaW5uRWs/edit>. Consultado em 2 fev. 2017.

Coelho, Eduardo Prado. “Teolinda Gersão, *Paisagem com mulher e mar ao fundo*”. *O Jornal*, s/l., s/d. <https://drive.google.com/file/d/0B6Yjdi1fotMmWTZtaW9DdFhJakE/view>. Consultado em 2 fev. 2017.

Debus, Friedhelm. “Namen in literarischen Werken. (Er-)Findung, Form, Funktion.” *Abhandlungen der Geistesund sozialwissenschaftlichen Klasse*, Jahrgang, no. 2, Stuttgart, Steiner, 2002.

Eder, Jens. “Analysing characters: creation, interpretation, and cultural critique.” *Revista de Estudos Literários*, vol. 4, 2014, pp. 69-96.

Ferreira, Wasney de Almeida, e Milani, Glenda Aparecida Queiroz. “A importância do nome próprio para o processamento da linguagem: texto com nome próprio versus texto sem nome próprio”. *RevLet. Revista Virtual de Letras*, vol. 5, no. 1, pp. 146-160, 2013. <http://www.revlet.com.br/artigos/178.pdf>. Consultado em 29 set. 2017.

- Gersão, Teolinda. *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*. Lisboa, Dom Quixote, 1996.
- . *Histórias de Ver e Andar*. Lisboa, Sextante, 2002.
- . “As minhas personagens.” *Figuras da Ficção*, editado por Carlos Reis, Coimbra, CLP, 2006, pp. 183-189.
- . *Prantos, amores e outros desvarios*. Porto, Porto Editora, 2016.
- Lacan, Jacques. *Escritos. O Seminário, livro 9. A identificação*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1998.
- Machado, Ana Maria. *Recado do Nome. Leitura de Guimarães Rosa à luz do Nome de seus personagens*. São Paulo, Companhia das Letras, 2013.
- Margolin, Uri. “Naming and Believing: Practices of the Proper Name in Narrative Fiction.” *Narrative*, 10. 2, 2002, pp. 107-127.
- Pedrosa, Inês. “Crónica Feminina. Continuar a ler dentro do túnel.” *Expresso Revista*. <https://teolindagersao.com/algumabibliografiaparaleitura/>. Consultado em 2 fev. 2017.
- Platão. *Diálogos. Teeteto e Crátilo*. Belém, Editora Universitária UFP, p. 109. [https://mega.nz/#!XppSibYA!wDHAYtT7iKsSINydNcFU5K\\_B0pGzkArkMmNtwga402k](https://mega.nz/#!XppSibYA!wDHAYtT7iKsSINydNcFU5K_B0pGzkArkMmNtwga402k). Consultado em 24 set. 2017.
- Reis, Carlos. “Pessoas de livro: figuração e sobrevida da personagem.” *Revista de Estudos Literários*, vol. 4, 2014, pp. 43-68.
- Ricouer, Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris, Seuil, 1990.
- Rimmon-Keenan, Shlomith. *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*. 2ª ed, London and New York, Routledge, 1983. <https://pt.scribd.com/doc/71790392/RIMMON-KENAN-shlomith-Narrative-fiction-Contemporary-poetics-1e>. Consultado em 24 set. 2017.
- Sacks, Sam. “The Rise of the Nameless Narrator.” *The New Yorker*. 2015. <http://www.newyorker.com/books/page-turner/the-rise-of-the-nameless-narrator>. Consultado em 29 set. 2017.
- Wright, Austin M. “Recalcitrance in the short story”. *Short Story Theory at a Crossroads*, editado por Susan Lohafer e Jo Ellyn Clarey. Baton Rouge/London, Louisiana State University Press, 1989, pp. 115-129.