


unesp  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

ANA CAROLINA DA SILVA CARETTI

**DE NARCISO A ECO: METAFICÇÃO E AUTOINTERTEXTUALIDADE EM
NARRATIVAS DE TEOLINDA GERSÃO**



ARARAQUARA – S.P.

2017

ANA CAROLINA DA SILVA CARETTI

**DE NARCISO A ECO: METAFICÇÃO E AUTOINTERTEXTUALIDADE EM
NARRATIVAS DE TEOLINDA GERSÃO**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP, *campus* de Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários

Linha de pesquisa: Teorias e crítica da narrativa

Orientadora: Profa. Dra. Márcia Valéria Zamboni Gobbi

Bolsa: CAPES

ARARAQUARA – S.P.

2017

Caretti, Ana Carolina da Silva
De Narciso a Eco: metaficção e
autointertextualidade em narrativas de Teolinda
Gersão / Ana Carolina da Silva Caretti – 2017
191 f.

Tese (Doutorado em Estudos Literários) –
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita
Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus
Araraquara)

Orientador: Márcia Valéria Zamboni Gobbi

1. Gersão, Teolinda. 2. narrativa contemporânea. 3.
metaficção. 4. autointertextualidade. I. Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo sistema automatizado
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

ANA CAROLINA DA SILVA CARETTI

De Narciso a Eco: metacficção e autointertextualidade em narrativas de Teolinda Gersão

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e crítica da narrativa
Orientadora: Profa. Dra. Márcia Valéria Zamboni Gobbi

Bolsa: CAPES

Data da defesa: 04/05/2017

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidenta e Orientadora: Profa. Dra. Márcia Valéria Zamboni Gobbi
UNESP - Universidade Estadual Paulista - FCLAr

Membro Titular: Profa. Dra. Isabel Cristina Saraiva de Assunção Rodrigues Salak
UA - Universidade de Aveiro

Membro Titular: Profa. Dra. Sônia Helena de Oliveira Raymundo Piteri
UNESP - Universidade Estadual Paulista - IBILCE

Membro Titular: Prof. Dr. André Sebastião Damasceno Corrêa de Sá
UFSCar - Universidade Federal de São Carlos

Membro Titular: Profa. Dra. Maria Célia de Moraes Leonel
UNESP - Universidade Estadual Paulista - FCLAr

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

Ao grito e ao silêncio, às asas e às raízes. Mãe e Pai.

AGRADECIMENTOS

Quatro anos não é pouco tempo. Muita coisa que passa, muita que fica, gente que chega, que vai, que permanece: *mudanças*. As boas, são aquelas que nos fazem respirar novos ares, desconstruir preconceitos, ouvir diversos sotaques; as ruins, são as que deixam saudades irremediáveis e anseios de abraços impossíveis, as que golpeiam profundamente um coração ou uma democracia. Todas são um aprendizado de risos e choros, um convite à resistência e à luta, e por isso é necessário agradecer. Às vezes, também abraçar: os agradecimentos vão, portanto, acompanhados de um abraço.

Sou grata, em primeiro lugar, às generosas forças e energias divinas do universo, que cultivo e transformo em fé. É uma mania infinita de acreditar, de deixar os caminhos abertos para os deuses e as deusas do céu e da terra, que cuidam de mim e com quem comungo o amor. Que são o pão e a magia nossos de cada dia. Entre esses que cuidam de mim, estão meus pais, **Luiza e José**, a quem agradeço sabendo que nem dá para explicar. É muito grande, é indestrutível. Às minhas manas também agradeço, **Luciana e Mariana**, coração em outros peitos: não importa se a 600 ou 9.000 quilômetros de distância, as mãos vão sempre se alcançar.

Agradeço aos meus familiares que, apesar de qualquer coisa, são lugares de repouso. Aos meus colegas e amigos da pós, *Douglas Magalhães, Emerson Cerdas* (consultor da PDSE), *Lucas, Aline*, companheiros de bandeirão e de coxinhas de Bueno. Ao *Ricardo Gomes*, o oitocentista mais moderno da história.

À *Taciana Calmon, Valéria Milfont e Christina Lorimer*. Amigas de casa e de bar, com quem, às vezes, nem é preciso muita palavra, é só olhar e pronto. Ao *Deni Kasama*, que além de amigo, ainda foi meu tradutor na versão do resumo. Aos meus manos de Rio Preto, *Bell, Lucão e Marco Aurélio*. Ao *Gu Prione*, menino do mundo, forte afeto que levo comigo sempre.

Às boas presenças que a vida em Portugal me ofereceu: *Eduardo Freitas e Karla Vercesi*, com quem dividi casa, pensamento e coração. Ao **Miguel Azevedo**, meu fado tropical. Um ser atlântico, de elemento água, que coloriu minha vida de azul e me fez acreditar que, por maior que seja, um oceano nunca vai ser uma fronteira.

Ao professor *André Corrêa de Sá*, pela leitura valiosa que ajudou a reconfigurar os rumos na qualificação, e por se fazer presente como membro titular na banca de defesa. Também à *Maria Célia Leone*, membro da banca, pelo solícito aceite.

Às minhas orientadoras, agradeço de modo especial. Mulheres fortes e substanciais para a realização deste trabalho e para a minha formação acadêmica e humana. **Márcia Gobbi**, que aceitou meu pedido de orientação e me acompanhou em todos os momentos, sem medir esforços para a realização de todas as atividades que lhe competia, das burocráticas às intelectuais, e, também, por todo o apoio que me concedeu nos quesitos extra-acadêmicos, das angústias emocionais aos períodos de desânimo. Uma das pessoas mais queridas e cheias de ternura que já conheci, tenho certeza que não estaria melhor acompanhada nesse percurso. Márcia, sua doçura é um exemplo para mim. Meu obrigada é eterno. **Isabel Cristina Rodrigues**, poesia em pessoa, que me acolheu em Aveiro para além dos limites da universidade. Companheira de copos e concertos, de delicadeza singular, que sorte a minha ter convivido consigo, ó pá! **Sônia Piteri**, orientadora de mestrado, que agarrou no texto de qualificação e jogou luz nos caminhos desta pesquisa. Espero ter conseguido deixá-la mais consistente.

À **Teolinda Gersão**, cuja escrita faz parte da minha vida. Conhecê-la pessoalmente me deixou em estado de contemplação; o almoço, o encontro fortuito no Chiado e os livros com dedicatória confirmaram a gentileza e aumentaram minha admiração.

Aos *funcionários* da Faculdade de Ciências e Letras, sobretudo da *Pós-graduação*, do *Departamento de Literatura* e da *Biblioteca*, que se desdobram para nos ajudar com os prazos e as burocracias, mesmo com a universidade em greve. À *Universidade de Aveiro*, por me acolher no período de investigação internacional.

À **CAPES**, fundamental agência de fomento da pesquisa brasileira, pela concessão das bolsas que permitiram a elaboração do trabalho no país e em Portugal, por meio do PDSE. Quisera todos tivessem essas mesmas chances e oportunidades.

Um terno abraço em todos vocês!

* * *

Por último, gostaria de deixar explícito meu posicionamento contra o desmantelamento da democracia brasileira que estamos vivenciando. Não posso perder de vistas que, por conta das condições perversas de desigualdades e injustiças, chegar ao ensino superior e prolongar a formação acadêmica ainda é um privilégio, e o mínimo que posso fazer é não compactuar com qualquer tentativa arbitrária de tornar esse caminho inacessível, impossibilitando a garantia a direitos e condições que vão além da possibilidade de estudos e atingem todos os meios necessários a uma existência digna. Em 2013, no início do doutorado, ainda havia bons horizontes e perspectivas possíveis. Em 2017, no fim, consolidou-se o golpe de Estado, por meio de uma trama tão sórdida que só valeria a pena num livro de Kafka; aqui, ela é uma narrativa de horror, que fere, sangra e mata. São homens ignóbeis, retrógrados, patriarcais, que querem acabar com nossos direitos e nossa dignidade. Por não estar de acordo com nenhuma dessas tentativas de retrocesso, declaro meu repúdio.

Seguimos!

Sei que há léguas a nos separar
Tanto mar, tanto mar
Sei também quanto é preciso, pá
Navegar, navegar

Lá faz primavera, pá
Cá estou doente
Manda urgentemente
Algum cheirinho de alecrim

Tanto Mar - Chico Buarque (1975)

RESUMO

A proposta desta tese é investigar, em textos da escritora portuguesa Teolinda Gersão, os ecos promovidos pela autointertextualidade e a relação destes com o discurso metaficcional. A obra de Gersão é permeada por elementos recorrentes, tanto no âmbito estrutural quanto no âmbito temático, que colaboram para a demarcação de um projeto de escrita autoconsciente em constante diálogo consigo mesma, fazendo circular imagens, formas, motivos, estratégias composicionais, e abdicando das fronteiras entre os textos. Adentramos os domínios da metaficção principalmente pelas concepções de Linda Hutcheon e Gustavo Bernardo, e da autointertextualidade pelos estudos de Maria Célia Leonel e Edward Hood. Nosso recorte privilegiou os dois *Cadernos* de Gersão, a saber *Os guarda-chuvas cintilantes* (1984) e *As águas livres* (2013), com vistas às relações autointertextuais destes com outras narrativas da autora, também contempladas pelas análises. Alguns dos procedimentos que conduzem à metaficção abordados nesta pesquisa são, por exemplo, a presença de imagens repetidas, como a *casa*, a *água* e o *guarda-chuva*, e o recurso da *curadoria*, lido a partir dos estudos de Luciene Azevedo (2016), em que o artista reinventa sua produção por meio das conexões interdiscursivas, apropriando-se de sua própria obra. Nosso percurso ainda procurou fazer um apanhado da prática metaficcional na narrativa portuguesa contemporânea, a fim de auxiliar, na localização panorâmica, a escrita de Teolinda.

Palavras-chave: Teolinda Gersão; *Os guarda-chuvas cintilantes*; *As águas livres*; narrativa contemporânea; metaficção; autointertextualidade.

ABSTRACT

This work aims to investigate the echoes generated by the self-intertextuality and their relation with the metafictional discourse in the texts of Portuguese writer Teolinda Gersão. The work of Gersão is permeated by recurrent elements, both in the structural and thematic scopes, which contribute to delimit a project of self-conscious writing in constant dialogue with herself. Thus, images, forms, motifs and compositional strategies circulate, while the boundaries between texts are abdicated. The domains of metafiction are approached mainly through the concepts of Linda Hutcheon and Gustavo Bernardo, and those of self-intertextuality through the studies of Maria Célia Leonel and Edward Hood. This research focuses on the analysis of the two Gersão's *Cadernos*, namely *Os Guarda-chuvas cintilantes* (1984) and *As águas livres* (2013), in order to establish their self-intertextual relations with other narrative works of the same author. Some of the procedures that led to the metafiction contemplated by this research are, for example, the analysis of recurrent images, such as the *house*, the *water* and the *umbrella*, and the *curatorial* resource, read through of studies of Luciene Azevedo (2016), in which the artists reinvent their production through the interdiscursive connections, enabling them to appropriate their own work. This research also sought to capture the metafictional practice in the contemporary Portuguese narrative, in order to assist in the panoramic location of Gersão's writing.

Keywords: Teolinda Gersão; *Os guarda-chuvas cintilantes*; *As águas livres*; contemporary narrative; metafiction; self-intertextuality.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	12
1. AUTOCONSCIÊNCIA ARTÍSTICA	18
1.1 Metaficção nos estudos literários.....	18
1.2 Metaficção na narrativa portuguesa.....	40
1.3 Metaficção em Teolinda Gersão.....	62
2 ESCRITA ECOANTE: AUTOINTERTEXTUALIDADE	67
2.1 AUTOINTERTEXTUALIDADE ESTRUTURAL	73
2.1.1 Eco entre Cadernos.....	73
2.1.2 Eco de vozes: autor implícito e autoficção.....	90
2.1.3 Eco ficcional: curadoria.....	104
2.2 AUTOINTERTEXTUALIDADE METAFÓRICA	117
2.2.1 Eco de imagens: Casa, Água, Guarda-chuva.....	117
2.2.1.1 A Casa: Escrita-espaco, morada.....	118
2.2.1.2 Os guarda-chuvas: Escrita aberta, cintilante.....	131
2.2.1.3 A Água: Escrita corrente, livre.....	137
2.2.2 Eco de figuras metaficcionalis: o duplo, o outro, o espelho.....	148
2.2.3 Eco de motivos: arte como transgressão.....	161
CONSIDERAÇÕES FINAIS	169
REFERÊNCIAS	173

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Por alguma razão o conjunto de obras de um autor sobre as quais alguém se debruça para melhor as percorrer e decifrar se chama «corpus». Corpo. A fruição de uma obra de arte é um encontro, um corpo a corpo. Entre duas pessoas, duas subjetividades, duas visões. Que podem ser convergentes – então há uma relação fusional de identificação e de entrega, ligada a sentimentos de um prazer quase físico, ou divergentes, e nesse caso há uma disputa, uma argumentação, um pretexto para um confronto em termos de intelecto, em que o prazer é indissociável da luta, da tentativa de convencer o outro – e con-vencê-lo é a forma mental de o vencer.

(GERSÃO, 2011, p. 23)

O convívio contínuo com a obra de um artista leva-nos à tentativa de descortinar, para além de suas produções, seu universo particular e geral, um cosmos de sentidos que nos invade junto com o texto e nos auxilia em sua compreensão. Não falamos aqui de conhecimentos biográficos, mas das interconexões e constâncias que nos levam a um entendimento mais global do objeto. Foi caminhando por esses pensamentos que chegamos ao trabalho que apresentamos agora e que, como todo percurso, teve expectativas, erros, descobertas, surpresas, frustrações. As ideias iniciais foram sendo transformadas conforme as andanças – que são esses trajetos plenos de devires –, mas mantiveram o foco em querer mostrar a escrita de Teolinda Gersão como sugestiva de uma autorreflexividade que devolve ao leitor algo semelhante a ensaios sobre o fazer literário e artístico.

O envolvimento iniciado na graduação e alargado no mestrado rendeu ensejos de continuação, e a dedicação à narrativa *Os teclados* (1999) foi estendida a outras produções da escritora. A obra de Gersão é reconhecida por temáticas recorrentes que os críticos, muitas vezes, apontam como marcas. São sentimentos e vivências inerentes ao ser-se humano em suas relações, como, por exemplo, as dicotomias vida/morte, homem/mulher, feminino/masculino, oprimido/opressor, grito/silêncio, liberdade/aprisionamento, e as implicações dessas dicotomias na vida social e psíquica das personagens. Por consequência, é natural que haja inúmeras análises com pontos de partida diversos, abordando os temas sob perspectivas variadas e enriquecendo a fortuna crítica da obra da autora. Os primeiros ensejos eram de tentar

capturar as maneiras por meio das quais a autoconsciência textual vinha expressa nas diferentes narrativas selecionadas como *corpus* do trabalho, a fim de contribuir com o entendimento dos textos da autora e da questão metaficcional em literatura. Deduz-se, com isso, que uma de nossas premissas era a constatação de que a obra de Gersão tem a metaficção como um aspecto consideravelmente relevante; não nos apartamos desse objetivo, porém, as leituras levaram-nos à percepção de que a obra é permeada por alguns elementos que constantemente aparecem em diferentes narrativas e se tornam **imagens**¹ portadoras de um expressivo potencial metaficcional, tendo em vista que condensam significações relacionadas à arte da escrita. Assim, começamos a enxergar a metaficção como parte de um **projeto estético**, cujas narrativas, embora evidentemente podendo ser lidas por diferentes óticas, fazem-nos pensar a característica metaficcional como um princípio fundante da obra da artista. Ao lermos os textos de Gersão, evidenciam-se-nos as reflexões sobre o fazer artístico que decorrem das tramas e dos enredos, com considerações que revelam uma relação íntima com a matéria artística e o impacto que esta tem na vida das personagens.

É, portanto, com a hipótese de que a metaficção é um de seus **componentes estruturantes** que adentramos os textos e, nesse sentido, as imagens acima referidas foram um dos aportes que mais nos auxiliaram nesse entendimento, pois são passíveis de serem enxergadas como depositárias dos sentidos do texto. O fluxo contínuo delas atua como um procedimento de escrita, que conduz à percepção de outro ponto-chave deste trabalho: uma **autointertextualidade** ecoante, oriunda de repetições que percorrem a obra e fortalecem o caráter metaficcional à medida que instauram uma dimensão dialógica entre os textos, como uma escrita que se nutre de si mesma. Foi por esse motivo, e considerando que a teórica canadense Linda Hutcheon (1980) pensa a ficção autoconsciente como portadora de predicados narcísicos, inaugurando uma maneira de considerar os textos autorreferenciais baseada no mito grego, que optamos por tomar Eco como paradigma da escrita autointertextual. No entanto, é fundamental salientar que o eco, aqui, não significa

¹ Cumpramos explicitar que usaremos o termo sob o entendimento de Jean-Paul Sartre, que o discute pormenorizadamente em *Imaginação* (1987). Para o autor, a imagem se forma por meio de um ato reflexivo, que embute de consciência um certo objeto e adquire, por isso, algo como uma função simbólica.

uma repetição mecânica; pelo contrário, é uma reverberação que promove ressignificações.

No caso da escrita de Teolinda Gersão, a dinâmica autointertextual é construída por um repertório vasto de elementos em comum que são notados em diferentes narrativas, e é por meio do conhecimento global da obra que se chega às relações entre os textos. Assim, achamos por bem separar a abordagem da autointertextualidade em dois tipos, que tem a ver com os elementos da repetição: *estrutural*, que aborda os procedimentos de escrita ficcional, como a autocitação, as vozes narrativas, estruturas fragmentárias, a exposição do processo escritural, e *metafórica*, que privilegia as imagens, figuras, temas, os tópicos e motivos. Note-se que, em ambos os tipos, há uma ligação com o caráter metaficcional da obra da escritora.

Com relação ao *corpus* do trabalho, optamos por nos debruçar principalmente sobre dois textos que adquirem ligação por serem compostos de narrativas fragmentadas, formatados como “cadernos” que compilam anotações, contos, reflexões, memórias, que são ***Os guarda-chuvas cintilantes: Cadernos I*** (1984), e ***As águas livres: Cadernos II*** (2013). A opção pelos dois *Cadernos* deu-se, sobretudo, pelo evidente diálogo sequencial entre ambos, mas é relevante salientar que o estudo de outras narrativas da autora portuguesa serão entremeadas a essas, tendo em vista que nosso propósito é abordar a metaficção por meio da autointertextualidade, que pressupõe um trânsito entre os textos. Desse modo, romances como *O silêncio* (1981), *Paisagem com mulher e mar ao fundo* (1982), *O cavalo de sol* (1989), *A casa da cabeça de cavalo* (1995), *Os teclados* (1999) e *A cidade de Ulisses* (2011) serão constantemente referidos, constituindo-se como uma espécie de *corpus* ampliado, pois optamos por estabelecer uma leitura transversal² da obra da escritora, uma leitura articulada e dialogada dos textos que possa sustentar

² Nossa referência é a uma leitura que atravessa as narrativas, combinando os elementos para reconhecer afinidades e continuidades. Não há a intenção de discutir o procedimento da “Leitura Transversal” tratado por Richard Demarcy (1988), que estabelece um modo crítico-reflexivo de analisar e repensar o mundo a partir da prática teatral, em que o espectador é o analista da cena, é “aquele que busca um sentido novo para os signos que surgem à sua frente, na tentativa de encontrar uma ferramenta de análise do espetáculo teatral capaz de dar embasamento ao espectador especializado, permitindo-lhe compreender a máquina teatral e a maneira como os signos se relacionam no interior da cena criando a tessitura dramática sem, no entanto, deixar-se enredar pela fábula” (DERNIS, 2010), sem permanecer “cativo, iludido, fascinado” (DEMARCY, 1988).

nossa premissa de que a autointertextualidade é um elemento fundamental da metaficção de Gersão.

Considerando, portanto, a metaficção como nosso ponto de partida, optamos por focalizá-la em três domínios, que nos permitem enxergar mais amplamente a manifestação desse fenômeno: nos estudos literários como um todo, na narrativa portuguesa e na ficção de Teolinda Gersão em particular. No primeiro, há um passeio por alguns dos escritos teóricos sobre a metaficção, iniciando o percurso nas primeiras definições terminológicas cunhadas por William Gass, considerado por muitos como o introdutor do termo nos estudos literários, e passando por escritores como Hutcheon, que abordou a ficção autoconsciente como portadora de predicados narcísicos, inaugurando uma maneira de considerar os textos autorreferenciais baseada no mito grego; por Patricia Waugh, que se preocupou em mostrar que a metaficção é, como um jogo de espelhos, uma via de mão-dupla, em que o autor constrói o texto ao mesmo tempo em que é construído por ele; e por Gustavo Bernardo, pesquisador brasileiro que investiga a metaficção em diferentes obras de diferentes épocas, seja numa pintura de Magritte ou nas histórias do Cavaleiro Andante quixotesco. Além desses, há muitos outros autores que nos foram substanciais para a compreensão do fenômeno metaficcional, não só na tradição literária, mas também nas artes em geral, e que serão referidos ao longo da tese.

A sequência de nosso trabalho é um olhar sobre a metaficção na narrativa portuguesa. Como não objetivávamos fazer nenhum estudo aprofundado da presença metaficcional nos textos portugueses, o resultado configurou-se como uma visão panorâmica da literatura praticada no século XX, sobretudo a partir da década de 60, haja vista que decidimos nos guiar pelas escolhas de críticos bastante especializados, como Ana Paula Arnaut e Roxana Eminescu, por exemplo, que apontaram tal década como data de viragem na escrita lusitana. Na esteira das estudiosas, *O Delfim* (1968), de José Cardoso Pires, foi tomado como porta de entrada às demais obras, sem nunca perder de vista que, se toda escolha pressupõe uma renúncia, evidentemente muitos textos não foram citados, sobretudo os anteriores à obra mencionada. O apanhado feito também buscou dar melhor embasamento para o estudo da obra de Teolinda Gersão, uma vez que, por meio do contato com outros escritores e outras narrativas, é possível ter uma compreensão mais ampla do momento histórico e cultural coevo.

Levando em conta a opção por lançar um olhar sobre a metaficção nos estudos literários, mais geral, e outro na narrativa portuguesa, optamos também por lançar um terceiro sobre a metaficção na obra de Teolinda Gersão, para identificar procedimentos instauradores da autoconsciência. Percebemos, no meio do percurso, que um desses procedimentos era a autointertextualidade promovida pelo diálogo entre os textos, com a presença das imagens de que falamos anteriormente, e que são a *casa*, o *guarda-chuva* e a *água*. As casas têm alto valor simbólico em vários textos de Gersão, para muito além de proteção e abrigo, e alcançam inclusive características animadas, como falar, sentir, olhar, ouvir; como extensão disso, as casas são como pessoas, em que podemos ou não entrar e estabelecer morada, fazer visitas, sermos acolhidos ou acolher. Os guarda-chuvas são objetos que, nos textos, atingem sentido poético, e mais para lá de seu uso corriqueiro, configuram-se como uma realidade paralela, onde é possível inventar mundos, sempre caleidoscópicos. Já as águas, sejam cristalinas ou turvas, são mares, chuvas, rios, espelhos narcísicos, e inundam vários textos com sua liquidez. Casa, água, guarda-chuva são todos lugares de literatura, que acompanham a artista em seu percurso de criação e têm seus significados amplificados: água-palavra que corre pelas linhas das páginas, casa-escrita que abriga histórias, guarda-chuva que abre universos de papel. Além destes elementos, lançamos mão de outros que, de igual maneira, têm espaço privilegiado nas narrativas e podem também ser relacionados a uma literatura que se autorreferencia, pois representam algum tipo de desdobramento, que são o duplo, o outro e o espelho.

A imersão na obra de Teolinda Gersão levou-nos à percepção da importância das relações das personagens com a arte³ e as implicações disso para a construção das narrativas. São personagens envolvidas com música, pintura, literatura, artes plásticas, sendo os textos permeados por reflexões acerca do universo artístico a que cada uma dessas manifestações corresponde, e pudemos perceber que, na ampla maioria das vezes, o que se disserta sobre uma é perfeitamente aplicado à outra. Em vista disso, foi por considerar este viés das diferentes expressões artísticas trabalhadas nos textos como um motivo recorrente na escrita de Gersão que

³ O primeiro estudo que fizemos relacionado a esse tema culminou na dissertação de mestrado *Teclas paralelas: a dimensão literário-musical em Os teclados, de Teolinda Gersão*, defendida no ano de 2009 sob a orientação da Prof^a Dr^a Sônia Helena de Oliveira Raymundo Piteri, no Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da UNESP, *campus* de São José do Rio Preto.

chegamos à metaficção, uma vez que as considerações oriundas delas são, de acordo com nosso modo de enxergar a obra, uma estratégia para a instauração da autoconsciência textual, enriquecendo as reflexões sobre o texto literário com comentários pertinentes a todas as artes.

O trabalho segue debruçando-se sobre as movimentações que a autointertextualidade gera entre os dois *Cadernos* publicados, sobretudo no que eles têm de procedimentos semelhantes. Um destes procedimentos é uma voz narrativa difusa, tendo em vista a fuga aos padrões narrativos costumeiros. Desse modo, investigamos a questão do autor implícito e da autoficção, sem a intenção de afirmar um deles ou optar por enquadrar os textos em algum. Nossa opção mesmo foi por pensar o narrador nas obras destacadas como um narrador-sombra, que para nós é um narrador impalpável, por vezes desintegrado, arisco, volátil, que ginga pelas linhas e pode ser considerado paradigmático de textos fronteirços, que não se ajustam a categorias. Por fim, invocamos a noção de curadoria, bastante nova nos estudos literários e discutida por pesquisadores como Luciene Azevedo, para falarmos de uma literatura que, por exemplo, incorpora opiniões críticas sobre a obra do autor em seu corpo textual, além de também expor seu próprio processo de criação em andamento.

1. AUTOCONSCIÊNCIA ARTÍSTICA

Encarar um objeto artístico será sempre um ato desafiador. Estaremos, sem exceção, diante de algo que abala nosso *status quo* por nos tirar da contumaz zona de conforto. Encarar, por conseguinte, um objeto artístico que encara a si mesmo torna-se ainda mais incitante, pois a autoconsciência declarada funciona como uma inteligência autônoma que atua paralelamente à nossa, exercendo um papel que, *a priori*, não lhe era designado. Um texto autoconsciente revela a presença de um artífice e se assume enquanto *work in progress*, mostra seu percurso e os questionamentos e obstáculos que dele advêm. Não há espaço para a inspiração enquanto dádiva dos deuses: há tempos que as Musas cansaram-se de seu ofício e deixaram ao artista a tarefa de trabalhar duro em prol da elaboração de suas obras. O processo laboral passou, então, a ser colocado em evidência, tornando-se muitas vezes o protagonista da obra de arte. Neste trabalho, o olhar sobre o fenômeno metaficcional será dividido em três partes: uma que nos ajuda a ter uma visão mais completa do procedimento na literatura como um todo; outra que busca fazer conhecer um pouco do uso da metaficção na narrativa portuguesa; e uma última que adentra particularmente a obra de Teolinda Gersão, que depois, como veremos, acaba por ramificar em outros diferentes trajetos. Percorramo-los, então.

1.1 Metaficção nos estudos literários

Foi da constatação do surgimento cada vez mais intenso de textos com características metalinguísticas que o termo metaficção veio à tona, cunhado por William Gass, escritor e filósofo estadunidense, em seu ensaio “Philosophy and the form of fiction”, de 1970. Gass inaugurou um termo para o estudo de um tipo de ficção que não era necessariamente nova, ou seja, a ficção que se mostra enquanto ficção, e, de acordo com Gerhard Hoffmann (1997, p. 358), tentou encontrar um vocábulo que fosse mais apropriado às narrativas que vinham sendo chamadas de antirromance, um termo “insatisfatório, ideologicamente contaminado”, conforme

palavras deste último. Tal expressão era utilizada de modo depreciativo para classificar as ficções que fugiam dos padrões esperados pelos partidários do realismo canônico. A respeito dos termos, aliás, vale abrir um parêntese para falar da quantidade utilizada para designar as narrativas que se autoexaminam: Zênia de Faria (2012, p. 240), ao revisitar a metaficção, enumera alguns, que transcrevemos a título de curiosidade: antirromance, narrativa pós-moderna, narrativa narcisista, ficção autorreferencial, ficção reflexiva ou autorreflexiva, ficção autoconsciente, antificção, não-ficção, narrativa antimimética, ficção pós-moderna, metaficção historiográfica, fabulação, ficção neobarroca, romance de introversão, ficção introspectiva, superficção, transficção. Alguns se autoexplicam, outros já são mais complexos e parecem fugir do paradigma semântico da metaficção. A estudiosa lembra que, embora não sejam sinônimos, são muitas vezes usados como se assim fossem. Ressalte-se, também, que cada um dos termos carrega as escolhas pessoais de quem os utiliza conforme sua perspectiva teórica, que “ora recaem no desenvolvimento do narrador, ora na autonomia da estrutura ficcional, ora unicamente em formas explícitas de autorreflexividade, ora na combinação destes fatores”, por exemplo, conforme já assinalou Lúcia Nobre (2013, p. 36) ao tratar da variedade terminológica em sua tese de doutorado.

Ao longo dos estudos acerca da metaficção, foi possível perceber que a questão terminológica causava perturbação no sentido de qual dos termos seria mais adequado para a análise. Dever-se-ia chamar metaficção? Optou-se pela resposta positiva, tendo em vista que o vocábulo ficção – como é amplamente sabido –, com sua origem no latim *fictione*, proveniente de *fingere*, é sinônimo de imaginação, fingimento e invenção. Gustavo Bernardo (2007) emprega o termo metaficção como um fenômeno estético presente na obra do pintor belga René Magritte, o que mostra que metaficção é, assim como observou Waugh (1984, p. 18), um termo “elástico”, tamanha sua abrangência. Dessa maneira, compartilhamos a opinião de Nobre (2013, p. 37), que também optou por utilizar “metaficção” como um termo guarda-chuva, que abarca “a ficção auto-intencional, autorreflexiva, autorreferente e auto-representativa, independente das nuances semânticas que esses adjetivos possam expressar e independente de qualquer juízo de valor”. Assim, por abranger várias formas de autorreflexividade, amplia “as fronteiras terminológicas, estabelecidas pelos demais termos” (NOBRE, 2013, p. 37).

Voltando às palavras de Gass (apud HOFFMANN, 1997, p. 357), convém lembrar que tanto a filosofia tem muito de ficção quanto a ficção tem de filosofia, fator explicativo ao prefixo *meta*, que ressalta a característica filosófica do texto ficcional, ao expressar sua necessidade de autocompreensão e conhecimento. Hoffmann, por sua vez, interpreta a metaficção com base nos postulados de Gass:

Literature self-interrogates its own status as language and fiction, enquires into its artificiality and the artificiality of its borderlines. Problems of representations are pushed to the fore. Representation includes the representation of the theory of representation in what has been called “metafiction” (HOFFMANN, 1997, p. 357)⁴.

Para Hoffmann, a questão da representação tem importância máxima. E representação, nesse caso, carrega o fingimento em seu cerne semântico, ou seja, tem consciência de seu *status* ficcional e se posiciona justamente de modo a se expressar com relação a tal conhecimento. O autor ressalta o caráter fronteiro das escritas metaficcionais, definindo-as mesmo como um discurso-limite, tipo de escrita na fronteira entre ficção e crítica, arte e vida, autores e leitores. Conforme nosso entendimento, não basta a ficção ter autoconsciência com relação a seu caráter ficcional: ela deve ter consciência também de seu caráter metaficcional, o que significa não apenas atestar a ciência de seu estatuto de fingimento, mas deliberar sobre isso, estabelecer sua própria crítica, escrever sobre o ato de escrever.

De acordo com Hoffmann (1997, p. 358), na qualidade de autorreferencialidade, a metaficção esteve presente em toda a história do romance, mas, como autoquestionamento, tornou-se óbvia e importante nas ficções modernas. Isso já nos dá margem para concluir que há, evidentemente, vários tipos de textos metaficcionais e, portanto, diversas nomenclaturas possíveis. Um texto pode ser autorreferencial e não ser autoconsciente, pode ter autoconsciência sem se autoquestionar, e pode também carregar todas essas características ao mesmo tempo. Isso vai ao encontro do que aponta Linda Hutcheon, em *Narcisistic narrative: the metafiction paradox*

⁴ “A literatura autointerroga seu próprio *status* de linguagem e ficção, investiga sua artificialidade e a artificialidade das suas fronteiras. Problemas de representações são colocados em evidência. Representação inclui a representação da teoria da representação, que tem sido chamada de ‘metaficção’.” (Tradução nossa)

(1984), quando separa as narrativas metaficcionais em dois grupos maiores, sendo um o daquelas em que a metaficção é apresentada de modo mais evidente e outro em que o teor metaficcional é constituído de modo mais velado. A autora canadense sistematiza um conjunto de obras que lançam mão da metaliteratura conforme a maneira pela qual esta é expressa - se de forma explícita, como em textos que alegorizam o processo de escrita ou que trazem como foco a arte literária, ou de forma mais disfarçada, em que os processos de autorreflexão são internalizados.

A obra de Hutcheon acima citada adquiriu, com o devido merecimento, posição de destaque na maioria dos trabalhos acerca de narrativas metaficcionais. Não é tarefa fácil apontar algum estudo que aborde um texto metaficcional sem se valer dos preceitos configurados em sua obra; aliás, todo o referencial teórico relacionado ao tema parece sempre se reiterar e, juntamente com Hutcheon, aparecem Patricia Waugh, com *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction* (1984), os textos editados por Mark Curie em *Metafiction* (1995), Robert Alter em *Partial magic: the novel as a self-conscious genre* (1975), Robert Scholes em *Fabulation and metafiction* (1979), Robert Spire em *Beyond the metafictional mode: directions in the modern Spanish novels* (1984), dentre outros autores, inclusive o próprio William Gass. De todo modo, a maioria dos textos que buscam teorizar a metaficção o fazem pelo viés dos estudos pós-modernos, relacionando o tema ao advento da Pós-Modernidade. Hutcheon (1984, p. 12), a esse respeito, afirmou ter rejeitado o termo pós-modernismo em favor de “metaficção”, porém o termo permaneceu e, segundo ela, “it would be foolish to deny that metafiction is today recognized as a manifestation of postmodernism”⁵.

Optou-se, aqui, por não enveredar pelos caminhos teóricos da pós-modernidade (mesmo com toda a consciência de que as teorias estudadas assim o fazem), sem defender ou atacar qualquer ponto de vista que se sustente na existência ou não do que seria esse “pós”. Nesse sentido, convém notar uma das perspectivas de Sérgio Rouanet, que afirma, em *As razões do Iluminismo* (1987):

Depois da experiência de duas guerras mundiais, depois de Auschwitz, depois de Hiroshima, vivendo num mundo ameaçado pela aniquilação atômica, pela ressurreição dos velhos fanatismos políticos

⁵ “Seria uma estupidez negar que a metaficção é hoje reconhecida como uma manifestação do pós-modernismo.” (Tradução nossa).

e religiosos e pela degradação dos ecossistemas, o homem contemporâneo está cansado da modernidade. Todos esses males são atribuídos ao mundo moderno. Essa atitude de rejeição se traduz na convicção de que estamos transitando para um novo paradigma. O desejo de ruptura leva à convicção de que essa ruptura já ocorreu, ou está em vias de ocorrer [...]. O pós-moderno é muito mais a fadiga crepuscular de uma época que parece extinguir-se ingloriosamente que o hino de júbilo de amanhã que despontam. À consciência pós-moderna não corresponde uma realidade pós-moderna. Nesse sentido, ela é um simples mal-estar da modernidade, um sonho da modernidade. É literalmente, falsa consciência, porque consciência de uma ruptura que não houve, ao mesmo tempo, é também consciência verdadeira, porque alude, de algum modo, às deformações da modernidade. (ROUANET, 1987, p. 268).

Talvez o que nos resta de uma época tão paradoxal, quase antitética, é um “em cima do muro” que não significa imparcialidade, mas apenas uma posição de cautela para que a queda não seja tão dura, em qualquer que seja o lado desse muro. O que não deixa de ser uma tomada de partido, obviamente, cuja situação é igualmente dura. Na corrente ou na contracorrente, a verdade é que os estudos pós-modernos fornecem a maior parte dos subsídios teóricos a respeito da metaficção, mas não podemos perder de vista que, da mesma forma, muitos textos também apontam o período que antecede a pós-modernidade como propiciador da narrativa metaficcional. De acordo com Octavio Paz (1982, p. 207-208), “[...] a necessidade de refletir e se debruçar sobre a criação poética para arrancar-lhe o segredo só pode ser explicada como uma atitude da Idade Moderna, ou melhor, nessa atitude consiste a modernidade”.

Além do escritor mexicano, também os pensadores da Escola de Frankfurt debruçaram-se sobre os dispositivos da arte que se autoindaga como um fator característico de uma modernidade questionadora, oriunda da problemática da reprodutibilidade que adveio da Revolução Industrial. Rosenfeld (1976, p. 76) alude a uma arte que busca suas particularidades, e por isso recusa a mimese, a reprodução ou a cópia da realidade prática e sensível, ou seja, arte que discute a arte, literatura que questiona a literatura. Aliás, anteriores às obras das chamadas modernidade ou pós-modernidade, alguns textos já intrigavam por suas características autocentradas, pela particularidade de se voltarem a si mesmos. De tais textos, *Dom Quixote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes, é exemplo maior, sendo considerado por muitos críticos como a primeira obra notadamente metaficcional. Gustavo Bernardo, em *O*

livro da metaficção (2010), dedica um capítulo aos níveis da ficção dentro da ficção maior quixotesca, a começar pelo fato de a personagem principal ter sido criada por uma outra personagem, que, por sua vez, fora criada por Cervantes. Em “O mestre das marionetes”, Bernardo (2010, p. 59) mostra o jogo ficcional estabelecido entre as personagens no episódio do teatro de marionetes, enfatizando a coexistência e o entrecruzamento de distintas ficções e distintas realidades na história, o que resulta em uma verdadeira vertigem. Para o autor, junto com os bonecos, cai por terra “[...] a ideia de que o fenômeno da metaficção seria ‘pós-moderno’ (e norte-americano) [...]”, tendo em vista as muitas ocorrências metaficcionais na obra seiscentista (BERNARDO, 2010, p. 61).

Ana Paula Arnaut (2002, p. 223) lembra que Wayne Booth trabalhou intensamente com a ideia de uma autorreflexividade já presente em textos dos séculos anteriores ao XX, sendo que, depois da obra quixotesca, o autor apontou *A tale of a tube* (1704), de Swift, *Joseph Andrews* (1741) e *Tom Jones* (1749), de Fielding, e, claro, *Tristram Shandy* (1760), de Sterne, como expoentes metaficcionais. A isso, correlacionamos o fato de que, para outros tantos autores, a metaficção é algo próprio da natureza da escrita romanesca, como salienta Waugh (1984, p. 5) ao dizer que a “[...] metaficção é uma tendência ou função inerente a todos os romances”. Sua afirmação, aliás, gerou comentários de paradoxalidade, pois seria contraditória com sua obra, que propõe a metaficção como um fenômeno pós-moderno. A esse respeito, diz Ann Jefferson (1986, p. 575) em uma crítica sobre o texto em questão: “[...] the trouble is that Waugh cannot have it both ways, and present metafiction both as an inherent characteristic of narrative fiction and as a response to the contemporary social and cultural vision”⁶; entretanto, e do mesmo modo, muitos outros teóricos vão na esteira dessa definição ambígua.

Para os propósitos deste trabalho, verificar a origem do fenômeno metaficcional não tem muita importância, sobretudo se não há um consenso entre os grandes críticos; importa-nos mais constatar que se trata de um fenômeno que perpassou a história do romance, intensificando-se na contemporaneidade. As razões para isso podem ser várias, mas quando Waugh (1984, p. 2) diz que “[...] termos como

⁶ “[...] o problema é que Waugh não pode ter as duas coisas, ou seja, apresentar a metaficção tanto como uma característica inerente à ficção narrativa quanto como uma resposta à visão social e cultural contemporânea.” (Tradução nossa).

‘metapolítica’, ‘meta-retórica’ e ‘metateatro’ são um lembrete de que, desde 1960, tem havido um maior interesse cultural no problema de como o ser humano reflete, constrói e media suas experiências no mundo”, acreditamos que possa ser esta uma das razões nas quais assenta tal fenômeno. Na mesma linha de pensamento, Bernardo (2007, p. 6) diz que a metaficção constitui uma característica sofisticada da literatura contemporânea, e tem sua importância estendida não só à compreensão da literatura e da arte, mas também do mundo em que estas são produzidas. Talvez isto ocorra pelo fato de o romance expor, segundo Waldman (1992, s.p.), sua “[...] consciência dilacerada e a falta de inteireza da existência humana, dilacerando-se também sua estrutura”. Do mesmo modo, para Robert Stam (1992, p. xiv), o aumento da quantidade de obras autoconscientes é revelador do ensejo quase obsessivo de autocompreensão metodológica típico do pensamento contemporâneo, que apresenta uma tendência para o exame de termos e procedimentos que lhe são próprios.

Gustavo Bernardo (2010, p. 9) lembra o caráter estético da metaficção ao incorporar a característica à sua definição: para ele, a metaficção é “[...] um fenômeno estético autorreferente através do qual a ficção duplica-se por dentro, falando de si mesma ou contendo a si mesma”. Porém, a arte, ao debruçar-se sobre si, não gera simplesmente um efeito autofágico; examinando-se, acaba por provocar consequências tanto estéticas quanto éticas, uma vez que, ontologicamente, lança mão de questionamentos inerentes também à natureza humana. A busca da identidade é um deles, e Bernardo (2010, p. 52) salienta a agonia provinda da impraticabilidade de se chegar a uma resposta a tal questionamento: “[...] dizer quem sou é uma necessidade que me exige sair de mim para poder me ver, o que é uma impossibilidade”. Assim, o que se pode fazer é, em vez de sair de si, efetuar o movimento contrário, ou seja, adentrar o próprio eu, em um exercício urobórico que não é nunca sinônimo de um egocentrismo inconsciente, senão de uma eterna busca interior de sentidos que extravasam para o exterior. Pensamos, portanto, que todos os nomes que denotam esse exercício de interiorização, como obra narcísica, encasulada, ensimesmada, por exemplo, devem ser vistos no sentido de metaforizar a ação de voltar-se a si, o que não significa falta de interação da obra com o que lhe é externo.

Sob essa perspectiva, recordamos que outro questionamento comum a que os textos metaficcionais estiveram e estão sujeitos ao longo do tempo diz respeito à

aparente falta de engajamento, à obra estar fechada em si mesma. Não concordamos com esse ponto de vista, pois achamos que a arte é, por natureza, uma manifestação política que, por meio de princípios estéticos, tem a capacidade de emancipar o sujeito e, portanto, abranger uma dimensão social⁷. A respeito das considerações da metaficção como uma escrita alienada, Faria (2012, p. 248) lembra que foi por tal motivo que Waugh iniciou seu *Metafiction* indagando: “Why are they saying such awful things about it [metafiction]?”⁸, opondo-se às considerações de que a metaficção seria exclusivamente autocentrada e, por isso, desligada de contextos sociopolíticos. Para Ana Paula Ferreira (1997, p. 98), “[...] a metaficção não encerra necessariamente um texto num infinito jogo de espelhos imune a preocupações – e convicções – de ordem política”. Engajar-se não tem que ter relação somente com levantar bandeiras ou fazer denúncias. O compromisso estético, seja ele como for e mesmo em meio ao horror, é uma forma de atuação social, que desreferencializa o cotidiano e não nos permite permanecer estáticos perante as emoções.

Ainda na esteira das polêmicas que assomam os escritos metaficcionais, há a discussão que diz respeito às características mais ou menos realistas de tais obras, pois os textos são considerados por muitos críticos como uma reação ao realismo de outrora. Bernardo (2007, s.p.) faz menção à definição do termo “metaficção” em um dicionário de termos literários (o autor não referencia a fonte) quando considera que “[...] a metaficção surge para superar o peso da tradição realista na literatura americana, subvertendo elementos narrativos canônicos como intriga, personagens e ação, para estabelecer um jogo intelectual com a linguagem e com a memória literária”. Acrescenta, ainda, a existência de uma cisão entre a linguagem e a realidade, tendo em vista que, segundo ele, a primeira “[...] não representa ou ‘diz’ a realidade, mas antes a inventa ou reinventa” (BERNARDO, 2007, s.p.), e com a

⁷ Para sustentar essa afirmação, colocamo-nos de acordo com a concepção de arte postulada por Adorno, para quem, “*a priori*, antes de suas obras, a arte é uma crítica da feroz seriedade que a realidade impõe sobre os seres humanos” (2001, p. 13). Porém, vale ressaltar que o pensador alemão falava da arte autêntica, que não tem finalidades exclusivas de entretenimento, ou seja, aquela que não se deixa corromper pelos interesses do mercado, que não permite que sua autonomia seja usurpada pelos processos de dominação do capital. De acordo com Hartmann (2001, p. 81), “[...] a arte sempre representou e ainda representa o único domínio que escapa às estruturas totalitárias, mesmo às que alcançam um êxito tão perfeito em outros setores da atividade humana (sociais, políticos e científicos). A arte recusa a constrição, e o artista se define precisamente por sua aptidão para superar a estrutura que logrou seu acabamento; [...]”.

⁸ “Por que estão dizendo coisas tão horríveis sobre isso [metaficção]?” (Tradução nossa).

linguagem ficcional isso só se acentua, já que, à partida, trata-se de uma linguagem de invenção.

Ora, se a ficção é, por natureza, fingimento, então qual seria o motivo da resistência a textos que escancaram tal característica? De acordo com os estudiosos da metaficção, a resposta repousa no partidarismo à escola realista tradicional do século XIX⁹, já que textos com aspectos autorreflexivos seriam um sinal de que aqueles com características realistas estariam perdendo forças. Para Ferreira (1997, p. 89-90), parte da crítica acaba por fazer uma separação brusca entre os textos, isto é, de um lado, coloca os que apresentam um cariz realista e, de outro, os que considera como portadores de uma “abstração estética metaficcional”, o que, ainda que estes últimos não sejam vistos como completamente desprovidos de certa realidade ou mimetismo, tende a depreciá-los. De acordo com a autora, “[...] nem o mais lúdico ou hermético experimentalismo se fuga a abrir uma janela para o mundo, nem tão pouco a suposta transparência do documento realista pode deixar de reverter à própria linguagem que assim a constrói” (FERREIRA, 1997, p. 89-90); ou seja, olhar as manifestações artísticas sob uma ótica maniqueísta e colocá-las em lados opostos e conflitantes é sempre um empobrecimento de visão, é impor uma perspectiva bipolarizada com vistas a negativizar um dos lados. Concordamos com Hutcheon quando diz que cada manifestação literária é uma espécie de *continuum* da que a antecedeu, e, por isso, a metaficção não rompe bruscamente com o romance do século XIX, mas é, antes, um desenvolvimento gradativo dele¹⁰. Os textos metaficcionais, assim como os que os antecedem, continuam sendo miméticos, mas a ênfase da mimesis assenta-se agora no processo, isto é, a metaficção faz questão de escancorar e nutrir até o fim seu estatuto de ficção.

Falar da relação entre realismo e metaficção é adentrar em um campo conturbado dos estudos literários, filosóficos e afins, pois isso inevitavelmente leva-

⁹ Não é irrelevante lembrar que, conforme Ortega y Gasset preconizou, o século XIX foi definido como a “centúria realista”, em que a “arte pura” (que o próprio autor fez questão de deixar como assunto intocado, tamanha a complexidade do tema) foi deixada de lado: “Durante o século XIX os artistas procederam de modo muito impuro. Reduziam a um mínimo os elementos estritamente estéticos e restringiam a obra, quase por inteira, à ficcionalização de realidades humanas. [...] Romantismo e naturalismo, vistos do ponto de vista atual, aproximam-se e descobrem ter em comum uma raiz realista.” (ORTEGA Y GASSET, 1994, p. 18; tradução nossa).

¹⁰ Nas palavras de Hutcheon: “Em vez disso, o quadro de referência [das rupturas] passa a ser uma forma de progressão literária dialética, de um tipo de mimesis romanesca para outro.” (1984, p. 5; tradução nossa).

nos aos conceitos de realidade e real. Quando utilizamos “realismo” é no sentido de fazer menção aos textos mais canônicos – já que sempre encontramos aqueles que desviam da norma – de uma época específica (notadamente o século XIX), que tinham tendência a retratar a realidade com o máximo de exatidão, tentando não manifestar, tanto quanto podiam, os traços mais evidentes de sua ficcionalidade. Nas palavras de Todorov (1984, p. 9), na literatura do XVIII e do XIX, até mesmo quando o termo realismo é omitido, ele é um ideal, que tem a ver com a “representação fiel do real, o do discurso verídico, que não é um discurso como os outros, mas a perfeição para a qual todos os discursos devem encaminhar-se”. Embora tenha tido seu ápice nos romances do século XIX, o realismo ainda continua sólido e, segundo o autor, “consonante com o mundo ocidental moderno e as sociedades capitalistas”, com o intuito de dar alguma ordem, uma “totalidade harmoniosa e inteligível” frente à desordem social (TODOROV, 1984, p. 10). Vale lembrar, também, com base nas palavras de Ian Watt (1984, p. 15), que deve haver uma ressalva ao enfatizar o realismo como característica predominante do romance do século XIX, para que isso não configure a ausência da busca pelo real por parte dos escritores e das manifestações literárias anteriores ou que sucederam tal época, ou seja, de modo a não estabelecer o realismo como uma invenção do XIX. De acordo com Todorov (1984, p. 10), o realismo é um estilo que não encerra as questões relacionadas à representação, mas as elucida de modo exemplar. Essa afirmação auxilia a compreensão do motivo pelo qual a metaficção foi tomada como uma afronta aos princípios representacionais tradicionais, por justamente não carregar em seu cerne o compromisso de representação realista.

Não é propósito deste trabalho avançar por um debate acerca dos conceitos de realismo, real, verdade e realidade, mas não podemos deixar de visitá-los, tendo em vista serem fundamentais para o avanço da discussão da metaficção. São elementos que se entranham no campo metaficcional, influenciam os textos e por isso não é possível deles escapar. Porém, nossa visita será modesta, uma vez que muitos estudiosos já a fizeram, e com capacidades mais completas para o assunto, sobretudo no âmbito da filosofia. Acerca do termo “realismo”, Watt (1984, p. 15) elucida que ele foi pela primeira vez utilizado “[...] como designação estética, em 1835, para indicar a ‘verdade humana’ de Rembrandt por oposição ao ‘idealismo poético’ da pintura neoclássica”, tendo sido consagrado como termo especificamente literário um pouco

mais tarde, em 1856, em razão da criação de um jornal de literatura cunhado como *Réalisme*. Realismo, como se pode notar, esteve diretamente associado ao conceito de verdade, e coloca em evidência, ainda conforme o crítico inglês, o problema da correspondência entre a obra literária e a realidade que imita; assim sendo, e por extensão, também tem em sua carga genética o embaçamento epistemológico comum à definição de tal conceito¹¹. Para nós, importam mais as particularidades do realismo na relação que estabelece com a metaficção, como auxílio ao entendimento desta.

Se o realismo, com toda sua especificidade em comparação às generalidades dos textos clássicos e neoclássicos, é tomado como individualista (em um sentido que não tem nada a ver com egocentrismo) por querer exprimir a verdade por meio dos sentidos particulares do sujeito, então pensamos que a interiorização característica da metaficção deveria ser vista também sob essa perspectiva, mas com o texto buscando a sua verdade, sua própria realidade enquanto matéria artística. Concordamos com Hutcheon (1980, p.19) quando diz que a verdade no sentido clássico não tem muita significância na arte, pois, baseada nos conceitos de verossimilhança deixados por Aristóteles, ela crê que a ficção “pode apenas ser julgada em termos de sua própria validade interna”. Ou seja, cada texto tem suas próprias normas e regras de funcionamento. Todorov, com o intuito de querer tirar o peso da representação realista das costas de um discurso artístico, avança e diz que a literatura não é uma representação fiel e transparente do mundo, mas “apenas agenciamento e sobredeterminação interna, não fala de nada – mas dissimula este silêncio sob o barulho da verossimilhança” (1984, p. 12). Na metaficção, não há uma preocupação genuína com a associação dos textos a aspectos irrealis, surreais, fora da realidade. É o que assinala Robert Stam (1976, p. xi): “[...] they [the texts] share a playful, parodic, and disruptive relation to established norms and conventions. They

¹¹ Contudo, em relação a isso, Watt segue dizendo que os dogmas e as controvérsias decorrentes da epistemologia realista são demasiado especializados para a literatura, haja vista que esta necessita de algo menos específico, como o estado de espírito geral, que foi crítico, antitradicional e inovador; os métodos de investigação, que se resumiram ao estudo “da especificidade da experiência conduzida pelo investigador individual, [...] liberto do conjunto das hipóteses ultrapassadas e das crenças tradicionais”; e os tipos de problemas que decorreram dessa epistemologia realista, que são, principalmente, os provenientes da semântica e do problema da correspondência entre as palavras e a realidade (1984, p. 18).

demystify fictions, and our naive faith in fictions, and make of this demystification a source for new fictions”¹².

A ideia de ficção como fingimento ganha força à medida que o ideal burguês de verdade, pautado na ciência, vem sendo desarmado por diversos acontecimentos históricos. A esse respeito, são muito apropriadas as palavras de Bernardo quando lembra do teorema da incerteza de Heisenberg. O autor salienta que continuamos burgueses, mas nossas certezas amparadas pelo cientificismo foram enfraquecidas, “[...] graças ao retorno das dúvidas políticas e epistemológicas, em função de decepções históricas e impasses científicos” (BERNARDO, 2007, s/p.). A isso gostaríamos de acrescentar a ideia de que a literatura já é por si mesma um lugar de incerteza, um meio-fio entre a palavra e seu correspondente “real”.

Aproveitando, pois, o ensejo do destaque da palavra “real” por meio das aspas (para tentar preservar a abrangência do termo), assim como já o fizemos com “verdade” e “realidade”, passamos a visitar com algum distanciamento esses conceitos. Falar de “realismo” ainda guarda uma proximidade maior com as áreas artísticas, mas esses outros termos têm uma amplitude imensa de perspectivas, e nossa discussão jamais será justa com pontos de vista que muitas vezes fogem ao nosso alcance. Tratar do “real” é um tanto quanto paradoxal, uma vez que sua gênese, que deveria ser do âmbito do concreto, apresenta-se-nos impalpável, nos domínios da metafísica, e com fronteiras dificilmente delimitáveis. Considerando suas definições elementares relacionadas “ao que tem existência verdadeira” em contraponto ao que é imaginário, o “real” já encontra, à partida, a problemática da definição do que vem a ser também a “verdade”, ou seja, dois conceitos que se imbricam e potencializam a impossibilidade do conforto que uma definição pode trazer. Como lembra Bernardo (2010, p. 183), “[...] a ficção que chama a atenção sobre sua própria condição ficcional termina por levantar questões relevantes sobre as relações entre ficção e realidade e, adiante, questões decisivas sobre a própria realidade”. Fiquemos, então, dentro dos limites do que é o “real” para os estudos literários (que por si só já é um território objeto de limites), das discussões já empreendidas nesse campo artístico com vistas ao discurso metaficcional.

¹² “[...] eles [os textos] compartilham uma relação lúdica, paródica e perturbadora com normas e convenções estabelecidas. Eles desmistificam ficções e nossa fé ingênua nestas, e fazem desta desmistificação matéria para novas ficções.” (Tradução nossa).

Roland Barthes (1984) dedicou um estudo ao que chamou de “efeito de real”, no qual postula que nenhum elemento tem insignificância no texto literário, e até mesmo aqueles que parecem ter escapado à atenção do autor¹³ teriam a função de amenizar o aspecto de “artificialidade” e indicar ao leitor uma realidade circundante, a fim de tentar aproximá-lo ao máximo de uma noção de existência factual, mascarando, assim, o processo de composição. Não se pode deixar de ver no texto de Barthes um tom velado de crítica aos procedimentos realistas que almejavam derrogar o labor ficcional sem levar em conta um princípio básico regedor das relações que envolvem o universo artístico, conhecido como “pacto narrativo”, que assevera a existência de um contrato implícito entre o autor, o texto e o leitor. Este contrato – que implica que se alguém se envolve com uma obra de arte, já está de antemão aceitando as prerrogativas do pacto –, embora varie conforme a época, o gênero e os tipos narrativos, será sempre um princípio básico dos processos de leitura. Como apregoa Barthes (2004), a busca de correlação entre mundo real e linguagem sempre existirá¹⁴, e o fato de, no século XIX, a ânsia pelo real ter sido baseada em uma reprodução dos contextos extraliterários dentro da obra textual não implica que em outras épocas seja da mesma maneira. Tanto é que leitores de momentos tão distintos ao que determinada obra foi produzida podem lê-la e atualizá-la conforme seu escopo referencial, sem prejuízo de legibilidade, mas com a natural possibilidade de “ler mal”, segundo palavras de Ricardo Piglia. Para o argentino, “ler mal” nunca será a intenção do leitor, mas, por ter relação com o fato de que cada um parte de seu ponto de vista e interpreta os livros da maneira que mais lhe convém, torna-se uma possibilidade implícita ao ato de leitura. Piglia ainda vai além em suas considerações sobre o real e diz que, para o leitor, “a tensão entre objeto real e objeto imaginado não existe, tudo é real” (2006, p. 13), evocando o pacto de leitura pelo qual todos nos deixamos envolver.

Um problema que surge das considerações acerca de “realidade” e “verdade” diz respeito ao que poderia ser indicativo de diferenciação entre esses dois conceitos

¹³ Barthes toma como exemplo o barômetro que está sobre o piano da sala de Mme. Aubain, patroa de Felicité, mulher pobre e trabalhadora do conto “Um coração simples”, de G. Flaubert. Para ele, o objeto, que em princípio não teria nenhum valor para a narrativa, estaria ali a fim de empreender um “efeito de real”, atuando como indicativo de realidade exterior (1984, p. 87-97).

¹⁴ “Que não haja paralelismo entre o real e a linguagem, com isso os homens não se conformam, e é essa recusa, talvez tão velha quanto a própria linguagem, que produz, numa faina incessante, a literatura.” (BARTHES, 2004, p. 22-23).

em arte. Não aprofundaremos demasiadamente as reflexões sobre o assunto, mas cabe aqui indicar que ambos são da ordem do relativo, ou seja, não carregam o peso de um significado absoluto. Isso quer dizer que tanto a “verdade” quanto a “realidade” são múltiplas, muitas vezes com várias facetas. Nietzsche (1999, p. 57), resumindo seus pensamentos sobre a “verdade”, postula:

[A verdade é] um batalhão móvel de metáforas, metonímias, antropomorfismos, enfim, uma soma de relações humanas, que foram enfatizadas poética e retoricamente, transpostas, enfeitadas, e que após longo uso, parecem a um povo sólidas, canônicas e obrigatórias. As verdades são ilusões, das quais se esqueceu que o são, metáforas que se tornaram gastas e sem força sensível, moedas que perderam sua efígie e agora só entram em consideração como metal, não mais como moedas.

Aqui não se pode esquecer de que, tradicionalmente, a arte sempre foi vista como ilusão, e Kant a qualificou como uma ilusão positiva e poética, libertadora, em vez de um simples engano ou mera fraude de conotação negativa¹⁵.

Gustavo Bernardo (2010, p. 182) considera que “[...] a ficção não tem a obrigação de dizer a verdade, mas sim a de firmar (ou filmar) uma verdade”, o que pressupõe a existência de várias verdades possíveis. Ele ainda recorda palavras de Gass, que postula que “a verdade sente antipatia pela arte”, e mesmo que ela possa ser vital para um escritor enquanto pessoa, é melhor que, enquanto artista, ele tenha uma profunda indiferença por ela. A ficção, portanto, “não reproduz a realidade, antes levanta graves suspeitas sobre tudo aquilo que chamamos realidade” (BERNARDO, 2010, p. 244), de modo a por em xeque verdades que se querem incontestáveis, discursos que se proclamam oficiais, mundos declarados reais. Nessa perspectiva também é proveitoso trazer à tona um pensamento de Raymond Federman (1981), que advoga em favor da autonomia da arte com relação à realidade convencional. O

¹⁵ Lionel Ribeiro dos Santos, em um artigo apresentado à revista *Estudos Kantianos*, traduziu alguns escritos de Immanuel Kant, dos quais fazemos uso para ilustrar a ideia de ilusão poética. Para o filósofo prussiano, “[...] há uma maneira de enganar [...] que lisonjeia os ouvidos, e foi a esta que os poetas dedicaram o seu esforço”, uma “verdade decorada, vestida com a veste da aparência, [...], que não defrauda os ingênuos e crédulos com adorno e enganos, mas, acrescentadas as luzes dos sentidos, leva à cena a árida e seca imagem da verdade coberta com as cores dos sentidos.” Assim sendo, “a imagem que engana desagradada, a que ilude, agrada sobremaneira e deleita”. (SANTOS, 2014, p. 305-306).

crítico franco-americano também foi um escritor de estilo experimental, que trabalhou artisticamente a metaficção em seus textos, e talvez por isso a defendesse de modo tão acirrado dos ataques puristas dos partidários do realismo. Dizia Federman (1981, p. 8) que o ato da escrita é produção de significados, e não reprodução; é não se sujeitar ao significado que precede as palavras, mas antes avançar. Com isso, afirmava que a ficção não era representação, nem imitação, nem tampouco recriação da realidade, mas uma realidade autônoma “cuja única ligação com o mundo real é para aperfeiçoar esse mundo”¹⁶. De acordo com o autor, a criação de uma ficção é ainda uma maneira de extinguir a realidade e sobretudo a noção de que ela é verdadeira.

Se em todos os autores citados e visitados percebe-se a preocupação em enfatizar a relatividade dos conceitos de verdade e realidade no que é considerado o mundo empírico, questionando se este já não seria potencialmente ficcional, em arte e literatura isso se agrava mais ainda, por serem locais ficcionais por natureza. Não é, pois, compromisso do artista representar uma realidade dogmatizada, plena de concepções ordenadas e estabelecidas. Na metaficção isso se torna ainda mais obsoleto, dado seu caráter autorrepresentativo. Lúcia Nobre (2013, p. 44) salienta que, se há uma consonância entre os críticos no que diz respeito à representatividade na metaficção, então este é mais do que um sinal de que o rótulo de antirromance foi contrariado.

Por conseguinte, os textos que menos se preocupam com o processo de escrita realista repousam seus efeitos também na figura do leitor, que é provocado a ter uma postura ativa face à obra. Segundo Cícero Corsi (2014, p. 83), essas modificações no campo literário “[...] iniciam uma época em que a dinâmica existente entre a produção de uma obra e sua recepção torna-se mais explícita”. Justamente pelo fato de não esconder seu processo de composição, o texto exige que o leitor lembre-se sempre de que está em situação de leitura. Esta é uma outra característica importante da metaficção: a relação que estabelece com a instância receptora da obra¹⁷, pois, ao

¹⁶ A respeito dessa consideração “apaixonada” de Federman, Nobre (2013, p. 43) ressalta que é necessário resguardar o tom subjetivo tendo em vista que se trata de um escritor em consonância com a defesa da obra metaficcional face à crítica acirrada dos anos 60 e 70.

¹⁷ Aqui não se tem a intenção de enfatizar as teorias da recepção, mais precisamente a Estética da Recepção trabalhada por Jauss, Iser, Hall, Ingarden, dentre outros, que consideram as determinações do horizonte de expectativas do leitor para a produção de sentidos do texto em detrimento de pensamentos que menosprezavam a ação e a tarefa do receptor. Certamente que nossas observações

mesmo tempo em que demonstra a autoconsciência quanto à produção artística, também o faz quanto ao papel do leitor, compartilhando com ele o processo do fazer. Este passa a desempenhar uma função de co-criador do texto e a operar mais diretamente na construção do(s) sentido(s).

Conforme Haroldo de Campos (1979, p. 297), o leitor “é convidado a refletir sobre a natureza do objeto verbal que lhe é proposto, a assumir diante dele uma postura de participação crítica”. Sabendo que tal natureza é artística, se o convite for aceito terá esse leitor que desempenhar um papel de “ator literário”, adentrando os espaços textuais de modo a ocupar seu local em uma engrenagem que o requer. A relação entre texto e leitor é, portanto, fundamental na escrita metaficcional, já que este deixa de ser, conforme palavras de Davi Arrigucci Jr. (1973, p. 22), um mero “consumidor passivo para tornar-se consumidor ativo do texto”, uma vez que participa do jogo da ficção. “Consumir” e “consumar”, também este um jogo com as palavras estabelecido por Arrigucci, ilustra de modo eficaz os dois modos quase opostos de comportamento dos leitores com relação aos textos, notadamente os de caráter realista e os de aspecto metaficcional. Em um caso, está-se frente ao texto como um consumidor que inertemente assiste a algo, ou o utiliza – com qualquer que seja a finalidade – de forma a imprimir uma hierarquia. Em outro caso, está-se dentro, em uma consumação que exige envolvimento, contrapartidas, em horizontalidade de poderes.

Sabemos que o texto moderno, pela singular natureza de seu funcionamento, imprime ao leitor certo desconforto; a leitura, como nos lembra Hutcheon (1991, p. 25-26), deixa de ser uma tarefa fácil, confortável e harmoniosa, pois o leitor, “atacado” pelo texto, é levado a controlá-lo e organizá-lo; é, ainda, impulsionado a assumir sua responsabilidade, seja implícita ou explicitamente, uma vez que a criação do universo literário passa a ser tanto sua quanto do próprio escritor. Torna-se, portanto, um co-participante e co-sofredor da experiência do romancista.

O texto metaficcional assumidamente interessa-se pela participação do leitor. De acordo com Hutcheon (1980, p. 151), a metaficção faz da leitura o mesmo que se passa com a escrita, ou seja, transforma-a num ato de criação e imaginação. Isto

acerca do leitor do texto metaficcional aproximar-se-ão dos postulados teóricos referentes à estética acima mencionada, pois em ambos os casos o leitor é visto como “instancia mediadora activa” (FISH, 1989, p. 111).

ocorre, é claro, se tanto leitor quanto escritor partilharem dos mesmos códigos de produção de sentidos. Algumas vezes, é o texto que direciona a leitura, outras, é o leitor quem comanda os caminhos a serem percorridos. A autora canadense assinala que “[...] in metafiction the reader or the act of reading itself often become thematized parts of the narrative situation, acknowledged as having a co-producing function”¹⁸ (HUTCHEON, 1984, p. 37), e vai além dizendo que o leitor, perturbado, desafiado, deve aceitar a responsabilidade pelo ato de leitura, estabelecendo novos códigos para chegar a um acordo com o novo fenômeno literário. E Hutcheon prossegue:

When a person opens any novel, this very act suddenly plunges him into a narrative situation in which he must take part. Certain expectations of a novelistic code are immediately established, and he becomes a reader in the above-mentioned sense of the word. Overtly narcissistic texts make this act a self-conscious one, integrating the reader in the text, teaching him, one might say, how to play the literary music. Like the musician deciphering the symbolic code of musical notation, the reader is here involved in a creative, interpretative process from which he will learn how the book is read. In covertly narcissistic texts the teaching is done by disruption and discontinuity, by disturbing the comfortable habits of the actual act of reading.¹⁹ (1985, p. 39).

A autora põe a interação do leitor com o texto em evidência, salientando quase que um jogo de sedução que envolve as partes, um encantamento que governa a experiência de leitura. Convocar o leitor a se relacionar mais intimamente com o texto é um dos maiores sinais de que a dobra que a metaficção faz sobre si mesma não é egoísta e puramente autocentrada, não se encerra em si mesma em uma espécie de autismo verbal, imune a tudo o que ocorre no âmbito sociopolítico. De acordo com Regina Zilberman (1989, p. 110), quando a obra literária “[...] age sobre o leitor, convida-o a participar de um horizonte que, pela simples razão de provir de um outro,

¹⁸ “[...] na metaficção, o leitor ou o ato de leitura em si muitas vezes são tematizados e se tornam peças da situação narrativa, reconhecidos por serem dotados da função de co-produtores.” (Tradução nossa).

¹⁹ “Quando alguém abre algum livro, mergulha de repente numa situação narrativa da qual deve tomar parte. Certas expectativas de um código narrativo são imediatamente estabelecidas, e ele se torna um leitor no sentido mencionado acima. Textos explicitamente narcísicos realizam esse ato de modo autoconsciente, integrando o leitor ao texto, ensinando-o, por assim dizer, como tocar a música literária. Como um músico que decifra os códigos simbólicos de uma partitura, o leitor está aqui envolvido em um processo criativo e interpretativo por meio do qual ele aprenderá como o livro deve ser lido. Nos textos implicitamente narcísicos o ensino será feito por interrupções e discontinuidades, por perturbar os confortáveis hábitos do ato de leitura.” (Tradução nossa).

difere do seu. É solidária e diferente ao mesmo tempo, sintetizando nesse aspecto o significado das relações sociais”.

Outro ponto que Linda Hutcheon abordou em seus estudos metaficcionais e que vale a pena trazer à tona é o paradoxo em que se insere o leitor, pois ao mesmo tempo em que tem a consciência do teor “artificial” do objeto artístico, deve se envolver como parte integrante, de uma maneira intelectual, imaginária e efetiva, na recriação do texto. Diz literalmente a autora:

It's central paradox [of metafiction] for readers is that, while being read, and thereby distanced from any unself-conscious identification on the level of character or plot, readers of metafiction are at the same time made mindful of their active role in reading, in participating in making the text mean.²⁰ (HUTCHEON, 1984, p. xii).

Por conta desse e de outros motivos a metaficção foi considerada hermética, por vezes inacessível e restrita a iniciados, como se impusesse algum tipo de reverência e obediência do leitor. Todas essas questões parecem ser levantadas em contraposição ao que os textos realistas tradicionais ofereciam aos seus leitores, mas acreditamos ser um ponto de vista um tanto discriminador, que tenciona manter certa distância entre a obra e o leitor, embora acredite que esteja em favor deste. Não é a obra que se coloca em um pedestal, mas quem a interpreta como inalcançável e assim acaba rotulando leitores como inaptos. Concordamos com Roger Chartier (1999, p. 77), para quem a leitura “[...] é sempre apropriação, invenção e produção de significados”, independentemente da época ou local.

Se a figura do leitor tem um tratamento importante na metaficção, a do autor também tem grande destaque e, assim como nos estudos literários em geral, é um fenômeno complexo, que implica em teorias muitas vezes polêmicas. Já dizia Foucault (2002, p. 50) que “o anonimato literário não nos é suportado”, e por isso a questão da autoria provoca tantos debates, ganhando espaço na obra de importantes pensadores da linguagem, como Roland Barthes, Umberto Eco, Mikhail Bakhtin e a própria

²⁰ “Um paradoxo central [da metaficção] para os leitores é que, enquanto estão lendo, e, portanto, distanciados de qualquer identificação não-autoconsciente com as posições de personagem ou trama, leitores de metaficção estão, ao mesmo tempo, conscientes de seu papel ativo na leitura, de sua participação na produção de significados.” (Tradução nossa).

Hutcheon, e a discussão que se estabelece a respeito do tema no âmbito da metaficção tem os ecos das palavras desses estudiosos.

Caminhando pela história literária, é possível verificar que a questão da autoria passa por distintos momentos, desde o desinteresse pelo autor enquanto indivíduo em favor da produção de sentidos pelo contador das histórias até a preocupação máxima com a denominação do sujeito autor por conta de possíveis condenações caso a obra transgredisse as normas estabelecidas. Na Modernidade, de acordo com Barthes (1984, p. 50), ainda há muito poder em volta do império do autor, mas também há muitas tentativas de abalar essa supremacia e assujeitar a posição autoral. O crítico francês inicia seu texto intitulado *A morte do autor* perguntando de quem será a voz na novela *Sarrasine*, de Balzac, concluindo da seguinte maneira:

Será para sempre impossível sabê-lo [a autoria da voz], pela boa razão de que a escrita é destruição de toda a voz, de toda a origem. A escrita é esse neutro, esse compósito, esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve. (BARTHES, 1984, p. 49).

Barthes despersonaliza a voz do autor afirmando que ela perde sua origem no momento em que a escrita começa, ocorrendo aí a sua morte. Com isso, o crítico vai de encontro aos pensamentos da cultura corrente na época que centralizavam a figura do autor como imagem da literatura, buscando explicações em seus gostos, suas histórias e paixões. De acordo com ele, é a linguagem que fala, não o autor, e haverá sempre uma “impessoalidade prévia [...] em que só a linguagem atua, ‘performa” (BARTHES, 1984, p. 50). Aqui é relevante destacar que Barthes argumenta acerca da impessoalidade do discurso com base nos preceitos das ciências linguísticas, pois, segundo ele, “a linguagem conhece um ‘sujeito’, não uma ‘pessoa” (1984, p. 51), e tal sujeito é vazio fora da enunciação que o define.

Se não se pode alimentar a figura de um autor, é, portanto, com o conceito de “escritor”, que tem seu nascimento concomitante ao texto, que ele desenvolve seus pensamentos, concluindo que, com a morte do autor, há o nascimento do leitor. Barthes (1984, p. 53) assinala que “[...] um texto é feito de escritas múltiplas, saídas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em

contestação”, e o lugar em que tal multiplicidade se reúne é precisamente o leitor. Acreditamos que, nesse ponto, as afirmações do crítico coincidem com aspectos característicos dos textos metaficcionalis no que concerne ao espaço dado ao leitor na produção de sentidos, mas é sabido que sua abordagem sobre o autor no texto moderno não especifica nada com referência à metacficção. Desse modo, fica a pergunta: como se daria o apagamento do autor em um tipo de texto que, muitas vezes, faz questão de elucidar seu caráter ficcional, trabalhando de forma a não apagá-lo, e sim torná-lo parte integrante da própria ficção? E não falamos apenas daquelas em que notadamente há um fim lúdico que transforma o autor em personagem, mas também das que jogam com a trajetória de escrita dele. Seria, também nesses casos, a atuação do escritor, e não do autor? A esse respeito, pensamos que, do mesmo modo que pode ser equivocado relacionar o autor à obra, também pode ser errôneo desvinculá-los completamente, de modo a promover seu enterro.

Michel Foucault (1992, p. 33) também fala da “morte” do autor em sua palestra “O que é um autor” (1992), proferida à *Société Française de Philosophie*. Conforme suas palavras, “[...] a noção de autor constitui o momento forte de individualização na história das ideias, dos conhecimentos, das literaturas, na história da filosofia também e na das ciências”, e é a unidade primeira, sólida e fundamental na história de um conceito, de um gênero literário ou de um tipo de filosofia. A morte, que segundo ele tem um parentesco legítimo com a escrita – vide as narrativas clássicas que almejavam perpetuar seus heróis na imortalidade, ou ainda as narrativas árabes que tentavam afastar a morte com a contação de histórias sucessivas –, foi metamorfoseada em nossa cultura, de modo que, ainda de acordo com Foucault (1992, p. 36-37),

[...] a escrita está agora ligada ao sacrifício, ao sacrifício da própria vida; apagamento voluntário que não tem de ser representado nos livros, já que se cumpre na própria existência do escritor. A obra que tinha o dever de conferir a imortalidade passou a ter o direito de matar, de ser a assassina de seu autor. [...] a marca do escritor não é mais que a singularidade de sua ausência; é-lhe necessário representar o papel do morto no jogo da escrita.

Para Foucault (1992, p. 70), é preciso pensar o autor como uma função dentro do texto, retirando ao sujeito “[...] o papel de fundamento originário e de o analisar como uma função variável e complexa do discurso”. Antônio Egno Gomes (2014), em sua tese de doutoramento, analisa diferentes abordagens acerca do autor e rebate, de certa maneira, a visão foucaultiana por considerar que esta, assim como outras, relaciona autoria com autoritarismo, e por isso matam o autor. Nesse sentido, Bakhtin avança para a distinção entre autor-criador e autor-pessoa, que seria, basicamente, a diferenciação entre pessoa estética e pessoa biográfica. Os estudos do pensador russo em *Estética da criação verbal* (1992) dedicam-se majoritariamente às relações entre autor e personagem (herói) e a toda a problemática de associação entre essas instâncias. Segundo ele, “[...] é impossível qualquer correspondência teoricamente fundamentada entre um herói e um autor, pois a relação é de natureza diferente” (BAKHTIN, 1992, p. 30), mesmo quando um autor converter seu herói numa espécie de porta-voz de suas ideias. Para completar seu pensamento, Bakhtin lembra das constantes correlações entre autor e personagem praticadas à época, e assevera que:

[n]ão procuramos negar totalmente o valor das eventuais confrontações, que podem ser eficazes, entre as respectivas biografias do autor e do herói, entre suas visões do mundo – em se tratando de história da literatura ou de estética –, denunciemos simplesmente o procedimento puramente factual, desprovido de qualquer princípio, tal como é praticado atualmente, baseado na confusão total entre o autor-criador, componente da obra, e o autor-homem, componente da vida, com total ignorância do princípio criador existente na relação do autor com o herói. Daí resulta, de um lado, a ignorância e a distorção da pessoa ética, biográfica, do autor, e, do outro lado, uma incompreensão geral do todo constituído pela obra e o autor. (BAKHTIN, 1992, p. 31).

Bakhtin alerta para o embaralhamento que pode levar tanto à incompreensão do conjunto da obra e da personagem quanto à deformação da personalidade ética e biográfica do autor. Em textos metaficcionalis, muitas vezes esse embaralhamento é propositalmente provocado, atuando como componente da produção de sentidos. Ainda assim, o autor é personagem, e se houver a correlação entre as duas instâncias, isso deve ser feito levando em consideração o plano artístico, nunca o “real”. Haverá sempre a necessidade de se distinguir com clareza o escritor enquanto pessoa de sua face criativa, denominada autor por Bakhtin, pois a indistinção é esteticamente

improdutiva. Gomes (2014, p. 67) define da seguinte forma a relação que o pensador russo faz entre autor e personagem: “[...] o autor é ativo, a personagem passiva; o autor está acima da personagem (em termos de espaço vital); quanto ao tempo, é anterior a ela; a personagem é uma parte do todo artístico e o autor é o agente do todo que abarca a personagem”. Não significa, contudo, que o autor tenha mais importância que a personagem: eles podem ser definidos um em contraposição ao outro, em condição de alteridade.

Nesse sentido, Gomes privilegia a concepção de Bakhtin em detrimento das de Foucault e Barthes por fazer coexistir autor e personagem, sem a necessidade de haver a “morte” de nenhuma das partes, ou seja, estabelecendo parcerias e não rivalidades na construção de sentidos. Para ele, a visão bakhtiniana vai mais ao encontro do texto metaficcional justamente por fundir as vozes do escritor, do autor e da personagem, fornecendo “[...] uma explicação muito mais apropriada acerca da relação produção/interpretação do que pode dispor a crítica que pretende ignorar o autor” (GOMES, 2014, p. 70). Ainda com relação à autoria, Gomes vai buscar em Wayne Booth mais subsídios para compor uma noção de autor metaficcional, uma vez que o teórico estadunidense, com sua resolução sobre “autor implícito” exposta em *A retórica da ficção* (cuja primeira publicação deu-se em 1961), faz uma distinção segura entre o empírico e o implícito, demonstrando “[...] a relação entre a intenção, os sentidos dos textos ficcionais e os efeitos que eles causam sobre nós, leitores” (GOMES, 2014, p. 70). Booth (1961, p. 40) não desconsidera a ação do romancista sobre a obra por achar que ele cria, inclusive, seu leitor e a demanda da participação deste na construção de sentidos. Segundo suas observações, “[...] perhaps a majority of the attacks on the author’s voice have been in the name of making the book seem ‘real’.”²¹. Mais uma vez, é a necessidade de “realismo” que age sobre as considerações acerca do texto, resvalando na figura do autor. De acordo com Booth (apud GOMES, 2014, p. 71), “[...] é justamente a impossibilidade de se silenciar o ‘autor’ que torna a ficção atraente para nós, leitores”, e não interessa a nomenclatura, se “escriba” ou “alter ego”; interessa que há uma inegável presença, e o modo como reagimos a essa presença é que vai determinar a maneira como vamos responder à obra.

²¹ “[...] talvez a maioria dos ataques contra a voz do autor tenha sido em função de fazer o livro parecer ‘real’.” (Tradução nossa).

Se a proposta de Booth enfoca e privilegia a existência de um autor implícito no texto, os teóricos que trabalharam diretamente com a metaficção, como Hutcheon e Waugh, vão em sentido contrário, ao considerarem, justamente, o leitor como preponderante, como já observado anteriormente. Para Gomes (2014, p. 77), isso faz sentido à medida que um texto autoconsciente aponta para a anulação da consciência produtora que nele fala, e então o autor propõe uma nova visão sobre a das teóricas norte-americanas, que seria pensar em um “autor-com/ciência”, ou seja, ciência que o autor dá ao leitor (ciência com o autor, portanto) de que a narrativa está em curso, como narrativa.

Em todas essas perspectivas acerca dos aspectos configurativos do texto metaficcional, é evidente que o fizemos de um modo não muito pormenorizado, buscando, de forma quase panorâmica, abarcar as teorias mais cabíveis e acessíveis dentro dos estudos literários contemporâneos. Não há dúvida de que muito deixou de ser dito, e esperamos que algo dessas ausências possa ser contemplado no decorrer da análise dos textos artísticos. Se são eles os autores de si, porta-vozes de suas próprias teorias, então deixemos que falem, que gritem, que sussurrem, mas ocupemos nossas posições de navegadores nessa viagem a que seremos sempre convidados, ora sendo dirigidos, ora assumindo a direção. Caminhemos, agora, pelas veredas dos textos autoconscientes na narrativa portuguesa.

1.2 Metaficção na narrativa portuguesa

Os caminhos engendrados pela literatura portuguesa já foram, de diferentes maneiras, percorridos por muitos estudiosos. Há os que o fizeram de um modo panorâmico, diacrônico, com extensas obras a respeito da história literária; há, ainda, os que se voltaram para abordagens mais sincrônicas, enfocando períodos específicos e suas particularidades. Nossa intenção, neste momento do trabalho, é acompanhar um percurso relacionado sobretudo com textos reveladores de procedimentos metaficcionais na literatura lusitana, de uma forma que também não deixará de ser panorâmica, visto que não se deterá na análise minuciosa das obras citadas.

Um primeiro questionamento que vem à tona ao se iniciar um estudo de caráter panorâmico é relativo à existência ou não de um marco que inaugura o assunto e

preambula as explanações críticas e expositivas. A metaficção, enquanto fenômeno literário, tem sua origem vinculada às obras mais experimentais de escritores estadunidenses do Pós-Guerra, sobretudo da década de 60, mas, como já notado, seus aspectos principais são apontados em obras bem anteriores. Assim, fazer um estudo que abranja e delimite textos lançados a partir dessa época na literatura portuguesa pode ser um tanto injusto com obras que porventura possam ter previamente trilhado os rumos metaficcionais. De todo modo, é necessário adotar uma perspectiva de abordagem, e optamos por focar as narrativas do século passado dadas à estampa a partir dos anos 60, sem esquecer que, conforme aponta Cristina Robalo Cordeiro (1997), já no início do século XX, mais precisamente no romance *Húmus* (1917), de Raul Brandão, há “[...] todos os ingredientes da escrita moderna: a encenação de um espaço e de um tempo deformados e a apresentação de uma acção fragmentada, tecida de pedaços de dois monólogos, o do sujeito da enunciação e o de Gábiru, estranho e lunático filósofo”²² (CORDEIRO, 1997, p. 112). Embora verifique na obra de Brandão alguns prenúncios da narrativa moderna portuguesa, Cordeiro (1997, p. 111) também concorda que é a partir da década de 60 que a prática romanesca tradicional começa a mudar de rumos, subvertendo o cânone em direção à pura textualização e ao que ela chama de “princípio de auto-referencialidade e de produtividade significativa da palavra”. A autora nomeia romances como *No fundo deste canal*, de Alfredo Margarido (1960), *Rumor branco*, de Almeida Faria (1962), *Maina Mendes*, de Maria Velho da Costa (1969), *Memória*, de Álvaro Guerra (1971), *O que diz Molero*, de Dinis Machado (1977), *Finisterra*, de Carlos de Oliveira (1978), *No jardim das nogueiras*, de Yvette K. Centeno (1983), *Os guarda-chuvas cintilantes*, de Teolinda Gersão (1984) e *Um beijo dado mais tarde* de Maria Gabriela Llansol (1990) como expoentes das indefinições genológicas, da busca de novas formas e da especulação da escrita sobre a escrita. Para Cordeiro, a literatura iniciada nos 60 constitui-se como

[l]aboratório da narrativa, local privilegiado de viva experimentação, [em que] o (um certo tipo de) romance vem encenando [...] uma

²² É importante enfatizar, aqui, que as obras citadas como “ponto de partida” para a metaficção na literatura portuguesa são escolhas de abordagem temporal, que absolutamente não renunciam obras precedentes que tenham aspectos tão metaficcionais quanto. Assim, é justo fazer menção a autores do século XIX, como Camilo Castelo Branco, Almeida Garrett e Alexandre Herculano, por exemplo, cujas fortunas críticas compreendem estudos que abordam aspectos metaficcionais em suas obras.

espécie de *experiência dos limites* que passa forçosamente pela contestação e desmoronamento da prática romanesca tradicional, que reflectia a estabilidade de um mundo de equilíbrio inabalável, e pela recusa da imposição de leis rígidas e de significações preconcebidas. [...]. Estes romances, que a crítica cada vez mais designará por *textos*, urdidos num processo produtivo extremamente pessoal e complexo, instauram ainda um violento atentado aos protocolos tradicionais de leitura, desconcertando ou mesmo afastando quem não se disponha a um esforço continuado de atenção (de associação e de decifração). Os imperativos de ruptura – não apenas meros exercícios ou artifícios de linguagem – traduzem, a par de um sentimento de inquietação perante o próprio acto criador e o caminhar incerto da história e do mundo, a procura de uma *essencialidade*. (CORDEIRO, 1997, p. 111-112, grifos da autora).

Cristina Cordeiro ampara-se em obras com alguns componentes experimentais, que desafiaram classificações sem deixar muitas possibilidades para categorizações rígidas. São textos que, cada um a seu modo, afastaram-se das práticas que vigoravam na literatura da época e apresentaram elementos capazes de os fazerem divergir da categoria na qual, em princípio, estariam alocados, como é o caso de *Os guarda-chuvas cintilantes*, que traziam como subtítulo a palavra “diário” sem apresentar, por exemplo, uma qualidade elementar da forma, que é a demarcação temporal arquetípica. Esse aspecto da narrativa de Gersão será retomado mais à frente.

Em nossas pesquisas, não encontramos um estudo que tenha dedicado muito fôlego especificamente à metaficção na literatura portuguesa como um todo, mas sim em obras e autores particulares. Ana Paula Arnaut, em *Post-Modernismo no romance português contemporâneo* (2002), brindou-nos com o resultado de uma pesquisa que visou a preencher a lacuna advinda da ausência de tratamento dos textos portugueses no que tange a suas nuances pós-modernas, estudando obras publicadas num lapso temporal de mais ou menos 30 anos da segunda metade do século passado e nas quais assinalou, dentre outros aspectos²³, a presença do cariz metaficcional.

Arnaud aponta a obra *O Delfim* (1968), de José Cardoso Pires, como, conforme suas palavras, “[...] o primeiro romance português onde, por vezes em filigrana,

²³ Carlos Reis, na apresentação da obra de Arnaut, destaca e resume tais aspectos: “deflação da ilusão realista” – como chamado pela autora –, orientação auto-reflexiva dos discursos ficcionais, desconstrução de figuras e de eventos históricos ficcionalmente revisitados, metaficcionalidade e seus procedimentos narrativos, confrontação do pós-moderno com escritores canonizados do passado, etc. (ARNAUT, 2002, p. 3).

confluem as principais linguagens estéticas que, na esteira do Post-Modernismo norte-americano, irão nortear o futuro do Post-Modernismo nacional” (ARNAUT, 2002, p. 17), sem esquecer que elementos típicos dessa estética (como a mistura de gêneros, a polifonia e a fragmentação narrativas, além da metaficção) não são propriamente uma novidade literária restrita a obras desse período. Ou seja, estabelecer *O Delfim* como marco inicial justifica-se por ser o romance que mais explicitamente condensa esses elementos. Também Roxana Eminescu, em época anterior, quando buscou elucidar as *Novas coordenadas no romance português* (1983), elegeu 1968, ano da publicação do romance de Cardoso Pires, como um momento crucial para as letras portuguesas. A autora afirma que foi por volta desse ano que a presença do autor e do ato da escrita insinuou-se nos romances (EMINESCU, 1983, p. 23), delineando um aspecto típico da tendência metaficcional.

Sob as perspectivas convergentes das duas críticas, trataremos, então, de considerar *O Delfim* como a obra inicial de nossas abordagens, enfatizando que a intenção não é a de afirmá-lo como o primeiro romance com algum cariz metaficcional da história literária portuguesa, mas sim a de nos apoiar em opiniões já com razão consolidadas. Arnaut (2002, p. 81), aliás, justifica a eleição da narrativa de Cardoso Pires em detrimento de outras pelo fato desse romance ter estabelecido um paradigma novo, que repercutiu em razão da aceitação da nova *praxis* por um grupo de escritores, em uma continuidade temporal maior. Vê-se, portanto, que *O Delfim* é ponto de viragem que inaugura novos tempos, ou seja, novos rumos ficcionais, nas palavras da escritora, já que rompe sobretudo com uma ficção neorrealista de vertente mais ortodoxa, que primava por fazer da obra um espaço de denúncia dos fatores sociais mais injustos nos contextos rurais e urbanos, estabelecendo o papel de documentar os dissabores de uma época assombrada por destruições a muitos sentidos de humanidade. É conveniente lembrar, a propósito da ruptura com formas antecessoras que se mostravam declaradamente comprometidas com a realidade social, que não concordamos que a obra literária possa ser completamente apartada de um comprometimento sócio-histórico, mesmo que nela não apareçam elementos de vieses sociológicos; assim, não encaramos *O Delfim* como ponto de viragem nesse sentido. É sabido que há diversos estudos sobre o texto que enfocam sua vertente engajada, caracterizando-o como sendo propriamente neorrealista, comprometido com o tempo histórico português.

Michele Matter (2011, p. 153) destaca as qualidades elípticas e enigmáticas da estrutura textual velada da obra de Pires como sendo uma estratégia para significar a censura imposta na época por um regime opressor; nas palavras dela, “[...] linguagem que denuncia a opressão e aciona os mecanismos de subversão”. A autora defende que a mensagem político-ideológica da obra está sobretudo em um segundo nível de leitura, que é justamente os que as estratégias metaficcionalis invocam. Conforme Matter (2011, p. 162):

[...] contar com a perspicácia do leitor significa assumir um grande risco, o de que esse segundo nível narrativo do texto não venha a ser percebido. *O Delfim* é, pois, um romance alheio àquela exigência de redundância julgada necessária pelo menos numa primeira fase neorrealista para que a mensagem chegasse ao leitor. Aqui, nada está pronto e este precisará enfrentar fisicamente o texto numa luta que lhe permita, ao final, costurar com alguma coerência os variados caminhos de leitura. E é justamente essa aposta na participação do leitor o ingrediente para manter viva a veia transformadora da realidade nos romances contemporâneos portugueses.

Arnaut (2002, p. 86) também vai por essa linha ao verificar um segundo nível de leitura na obra, que passa despercebido a leitores desprevenidos, e revela preocupações com temas sociais (como a relação explorador/explorado, a posse da terra, a alienação), em que é possível perceber, desde o início, referências e elementos que remetem aos temas mais estimados pelo Neo-Realismo, porém, de um modo mais sugestivo. Ainda assim, a crítica social existe e se configura como uma das “continuidades” do texto de Cardoso Pires em relação à engajada literatura anterior. Interessa-nos mormente o jogo com a crítica velada no que tange ao ganho de contornos metaficcionalis por justamente exigir uma ação mais direta do leitor. Este, se aceitar o convite do texto, atua como (re)construtor dos sentidos. E o chamamento já pode ser percebido bem no início, em uma espécie de prólogo à história, em que a voz narrativa contextualiza seu ambiente: “Repare-se que tenho a mão direita pousada num livro antigo” (PIRES, 1975, p. 9). Com essa exortação, a voz narrativa já dá uma chave para o ingresso do leitor na história, abre caminhos para a sua participação, aconselhando-o a assumir uma postura ativa. Arnaut (2002, p. 121) enxerga nessa interpelação direta um artifício para chamar a atenção do leitor, uma convocação para adentrar a tessitura narrativa e participar da decifração do universo

diegético. Ainda nesse prólogo, o autodenominado “Autor”, em primeira pessoa, faz menção a um “pormenor importante” (PIRES, 1975, p. 10), que tem a ver com sua localização e com o que enxerga da janela, como se deixasse pistas em um jogo de tabuleiro. A nós, leitores, cabe abraçar as pistas do jogo e avançar as casas.

Não avançaremos tantas casas na análise d’*O Delfim*, considerando que muitos outros estudiosos magistralmente já o fizeram, mas convém apontar ainda alguns outros aspectos metaficcionalis no romance de Cardoso Pires. A inserção de um “Autor” na narrativa chama a atenção para o jogo com as vozes textuais, e o próprio escritor atina para a finalidade metaficcional da presença autoral como um recurso que, segundo ele, “[...] pretende ‘acordar’ o leitor, afastando-o de uma comunhão sentimental com a estória ao nível naturalista e trazê-lo a um plano mais crítico que é o da própria redacção” (PIRES, apud ARNAUT, 2002, p. 123)²⁴. Eis um princípio metaficcional seguido à risca: o texto é uma construção e não almeja esconder essa qualidade; a “comunhão sentimental naturalista” – atitude de configurações ingênuas – é boicotada, elevada a um patamar em que é necessário haver maior envolvimento intelectual²⁵ para o desvendamento do texto, não deixando espaço para operações de leitura passivas, submissas a um demiurgo que edifica uma obra fechada. O leitor é formalmente inserido no texto, convidado a deliberar sobre a postura narrativa, e é-lhe concedida a voz, como em um direito de resposta:

E não deixarei de ter um momento de ternura para as ingenuidades deste zelador de *antiquitates lusitanae* (é assim que se diz?), instalado na sua prosa cuidada, no seu elzevir oitocentista que volto a saborear com as licenças necessárias e o privilégio real. Fiz-me entender, leitor benigno? Fui claro, monge amigo? E nós, minha hospedeira? (PIRES, 1975, p. 57-58).

A pergunta pode assumir contornos retóricos, mas revela a intenção de partilha da construção de sentidos. A ironia com o “leitor benigno” denota que há algo subjacente à mensagem do narrador, como uma provocação a um tipo de leitura

²⁴ Ana Paula Arnaut traz as palavras de José Cardoso Pires para mostrar “a exequibilidade da teorização de Wayne Booth [sobre autor implícito], na medida em que é possível descortinar a presença de uma entidade narrativa que [...] se assume diferente do autor real” (ARNAUT, 2002, p. 123).

²⁵ Faz-se importante esclarecer que não é nossa intenção estabelecer critérios valorativos ou considerar obras metaficcionalis como intelectualmente mais qualificadas.

inocente e, na metaficção, a inocência pode custar a não-apreensão de muitos significados da obra. É provável que o “leitor benigno”, condicionado por uma leitura passiva, não consiga nem tente entrar nos bastidores da trama, onde por muito tempo não lhe foi solicitado o ingresso.

Tendo *O Delfim* como o ponto de partida, seguimos com outras narrativas que, por seu caráter experimental ou autorreflexivo, podem ser apontadas como portadoras de aspectos metaficcionais. Arnaut prossegue em sua tese com textos que se seguiram ao referido romance cardoseano e, também eles, apresentam novidades formais. Assim, na sequência, vêm elencados *Balada da praia dos cães* (1982), do próprio Cardoso Pires, *Manual de pintura e caligrafia* (1977) e *História do Cerco de Lisboa* (1989), de José Saramago, *Amadeo* (1984) e *As batalhas do Caia* (1995), de Mário Cláudio, além de *A paixão do Conde de Fróis* (1986) e *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto* (1995), de Mário de Carvalho. A autora destaca, a propósito da maioria deles, as indefinições de gênero, como se houvesse uma “tendência para [...] implodir ou esbater os contornos das fronteiras intergenológicas, e, com isso, dificultar a inserção da obra em um ou em outro gênero” (ARNAUT, 2002, p. 142). Não trataremos de todas essas obras, uma vez que Arnaut já o fez de modo brilhante, porém, convém destacar certos aspectos que tornam algumas delas especialmente metaficcionais.

Manual de pintura e caligrafia sugere, em seu título, um tratado, aos modos de um compêndio, sobre duas manifestações artísticas distintas, e as relações dramáticas entre elas e a vida. Nessa obra, somos colocados diante de inquietações do artista e do homem; é uma narrativa que escreve sobre si e prolonga seus sentidos para além do plano ficcional. No prefácio de Luís de Sousa Rebelo (apud SARAMAGO, 1998, p. 24), que consta em algumas edições, há, aos modos do “leitor benigno” de Cardoso Pires, uma afirmação que considera um “leitor desatento” aquele que ficou confuso com o título do livro, julgando-o preliminarmente como uma obra de caráter didático, sem notar que, sob aquela designação, encontrava-se um romance de gênero autobiográfico²⁶ que, de maneira intensa e pertinente, abordou a

²⁶ Com relação à percepção equivocada de um didatismo na obra, o próprio Saramago ironiza, em *Da estátua à pedra*, com um caso passado à época da publicação: “Como já notado, os meus romances caracterizam-se por não terem títulos que são os mais apropriados para o gênero: um, já citado, chama-se *Manual de Pintura e Caligrafia*, o que não é de todo título para um romance. Quando apareceu, no final dos anos setenta, um distribuidor de Angola, supondo que era um livro didático, comprou duzentos exemplares. Não sei o que aconteceu a esses volumes: em plena guerra civil, com uma economia

problemática da obra de arte como não havia sido feito antes. Ao final do prefácio, o autor ainda chama a atenção para a obra como um semental de ideias e uma carta de rumos da ficção saramagueana. Agnes Colturato Cintra (2008, p. 21), em sua tese de doutorado dedicada à poética desse autor, assinala que “*Manual de pintura e caligrafia* é um romance escrito, a partir de si, sobre o encontro de si”, contendo o próprio manual estético do escritor. O romance, primeiramente publicado com o subtítulo “Ensaio de romance”²⁷, já destaca de capa sua inclinação metaficcional. Para Arnaut (2002, p. 19), o *Manual* de Saramago é o primeiro romance a ter uma vertente ensaística inscrita de forma sistemática, precisa e objetiva, por meio de procedimentos metaficcionais. Segundo ela, “[...] nele emblematicamente se ensaiam e dramatizam, por um lado, a preocupação com a representação/re-construção de um real e, por outro, a preocupação com a ênfase na pluralidade ontológica ou instabilidade da própria ficção, decorrente, por exemplo, da exposição do labor criativo que acompanha o acto de escrita” (ARNAUT, 2002, p. 224). A reflexão sobre o processo não é esquecida nem quando existe a tentativa de representação do real, pois o laço entre os dois tipos de mimese permite que a escrita se torne personagem, encarando “problemas sobre a criação artística no geral e sobre a criação literária em particular”, conforme palavras da autora. Como assinala o próprio Saramago no tópico “O autor explica-se” em *Da estátua à pedra* (2013, p. 29), a personagem, “[...] para expressar o que profundamente pretende, começa a escrever sobre a pintura que faz e, inevitavelmente, acaba por escrever sobre a escrita que tá fazendo”. É a metaficção que provém da conjugação das artes e dos elementos que elas comungam, algo muito bem trabalhado também em Teolinda Gersão.

Um ano após a publicação da obra de Saramago referida, Carlos de Oliveira lançou *Finisterra: paisagem e povoamento* (1978). O autor de *Uma abelha na chuva* (1953) ficara longos anos sem publicar, e por isso, segundo Osvaldo Manuel Silvestre, sua obra foi amplamente aguardada, por ser o fechamento da “tetralogia da Gândara”. Para Silvestre (2011, p. 7), no entanto, o romance não a fecha, conforme suas palavras, “[...] no comum sentido de ‘fechar’ alguma coisa, já que parece antes abrir

depauperada, encomendar duzentos livros que não eram o que prometiam deve ter sido uma tremenda decepção”. (SARAMAGO, 2013, p. 36-37).

²⁷ Carlos Reis (apud CINTRA, 2008, p. 35) aponta que, depois da primeira publicação, os subtítulos foram mudados para apenas “Romance”.

a obra anterior a um intérmimo processo de revisão, o qual aliás permitira ao autor longamente reescrever e refundir a sua produção romanesca”. Nessas palavras, dada a característica palimpséstica atribuída à obra de Oliveira²⁸, já podemos perceber as veredas metaficcionalis que perpassaram seu projeto estético, com o exercício de escrita e reescrita que, de acordo com Silvestre (2011, p. 10), “[...] não é uma reconquista mas antes a forma narcísica, ou possível, de inscrição da perda”. Ainda para o autor, a metaficção na obra de Carlos de Oliveira é rastreável desde os anos 40, porém, teria sido deixada de lado pela doxa crítica da obra, obtendo triunfo em *Finisterra*. No entanto, o autor adverte que, mesmo já no final dos anos 70, a obra encontrou resistência, tanto por parte da crítica quanto por parte dos leitores, e continuou a causar espanto ainda algum tempo depois, sendo por ele chamada de “ET da literatura contemporânea” (SILVESTRE, 1994, p. 47).

Segundo Sara Vitorino Fernandez (2005, s.p.), a atenção do romance volta-se insistentemente à procura da representação perfeita e absoluta da realidade, o que, obviamente, causa frustração por se configurar como algo impossível. Assim, a poética de Oliveira se realiza nesse jogo entre a busca e o desencontro, esboçando uma teoria do romance em que o autor deixa o vestígio do fio condutor da totalidade do seu trabalho e conclui que, uma vez que não é possível copiar a realidade sem falhas ou interferências, a aproximação do real deve ser feita recorrendo-se ao sonho e à imaginação. Eis um fragmento do romance:

Tem a realidade o fascínio dum tesouro escondido? Creio bem que sim. E a entrega mecânica à tentação acaba por destruir-nos. O real não é diabólico em si mesmo. Longe disso. Mas podemos (oxalá não esteja a aproximar-me da confusão) contaminá-lo sem saber.
Aponta a almofada de carneira:
— Uma gravura abstracta. Perto da geometria, da arquitectura submersa nas coisas. Mas foi a minha imaginação (partindo do real, eu sei) a construí-la. Magia para filtrar o mundo, dar-lhe algum sentido.
(OLIVEIRA, 1978, p. 30-31).

Há nesse excerto uma singela e contundente reflexão sobre o real, em sua relação com a representatividade das coisas e a importância da transfiguração e do sujeito que transfigura e constrói. Dessa e de outras tantas maneiras instala-se a

²⁸ A obra *Finisterra* é dada à luz como reescrita de *Alcateia*, que foi, de acordo com Silvestre, desde cedo “expurgada pelo próprio autor” (2011, p. 10).

metaficção, em um texto que se esconde e se desvenda ao mesmo tempo, tornando o trabalho analítico um tanto complexo, conforme palavras de Fernandez (2005, s.p.). Ao final do romance, há uma curiosa “nota final” que presta informações sobre alguns poucos trechos da obra, nos moldes de uma errata (mas sem fazer qualquer tipo de correção), que informa sobre o processo de composição da narrativa, feito por meio da reunião de textos outrora esparsos, que foram reunidos em uma pasta e trabalhados de modo a formar um todo. Isso não garante, de acordo com o escritor da nota, que os papéis todos tenham aparecido, e o “passar a limpo” fê-lo lembrar de algumas observações das quais lança mão. É este um recurso metaficcional que joga com a representatividade, por atestar que se trata de algo ficcional, e que ainda deixa a obra sempre em aberto, já que passível de alterações. Para Fernandez (2005, s.p.), “[...] o trabalho final é uma hipótese, sem garantias, fruto de uma condição imperfeita que vive na indecisão e na arbitrariedade”. E mais uma vez a participação do leitor torna-se determinante.

O triunfo da morte, obra publicada em 1981 por Augusto Abelaira, é, devido a seu teor metaficcional, também referênciada nas abordagens do fenômeno na literatura portuguesa. A maioria dos textos que aludem à narrativa, sob quaisquer perspectivas, imputam a ela tal aspecto, que acaba por alcançar maior destaque do que a nuance fantástica que perpassa a trama. Clara Rocha (1982, p. 98) atenta para o fato de o tom dominante ser o fantástico, estando, conforme suas palavras, “[...] presente em cenas como a explicação do lançamento comercial do burujandu, a das experiências sobre os ratos, a do congresso das mortes, ou a das explicações sobre a carne de pterossauro [...]”, mas também nota que, no nível da escrita, a evidenciação de seu caráter arbitrário e a história da escrita do próprio romance são elementos de intensa importância. Rocha ressalta, ainda, nesta e em outra obra de Abelaira (*Sem tecto, entre ruínas*, de 1979), outros fatores de aspectos metaficcionais:

E os dois romances levantam também questões comuns, relacionadas com a própria actividade literária: as funções da escrita (passar o tempo, por exemplo), as relações entre quem escreve e quem lê, o modo como o leitor condiciona a criação, os modos de contar uma história, as experiências de invocação do destinatário do texto e de antecipação de suas reacções, etc. Deste modo, *Sem tecto, entre ruínas* e *O triunfo da morte* situam-se numa certa linha da ficção contemporânea que se questiona a si mesma, escrevendo sobre a

própria escrita, reflectindo o acto de criação na própria criação literária. (ROCHA, 1982, p. 99).

Rocha evidencia tais aspectos levando em conta que, à época da escrita de sua recensão crítica, a metaficção ainda era um fenômeno que só muito recentemente começava a ser explorado pela crítica de maneira mais ampla. O texto de *Abelaira* foi considerado inovador, um romance fragmentado e complexo, que bem cabe na definição que Eduardo Lourenço (2003, p. 11) deu à obra do autor como um todo: “*Abelaira* fez da ubiquidade impossível o seu terreno de eleição. Nada era o que parecia. Tudo era ou tudo podia ser outra coisa”. A presença de emissor e receptor na diegese intensificou a carga irônica do texto, segundo Lélia P. Duarte (2004), tendo a participação do leitor adquirido tão alto grau a ponto de ter interferência nos acontecimentos da trama. Para a autora, esse é um fator que “[...] aumenta a complexidade da tessitura textual” (DUARTE, 2004, p. 22), pois guia o leitor pelos meandros do enredo e pode fazer com que ele seja, até mesmo, responsável pela “morte” do narrador.

Outro fator que alimenta sobremaneira a metaficção no texto é a inserção de uma nota do editor, que passa informações sobre o processo de escrita do livro, dando a conhecer que houve a compilação dos conteúdos de áudios (com exceção dos ruídos) de fitas cassetes encontradas a esmo, de modo a formar um todo. Tal nota torna-se um detalhe importante em uma obra que cria e desvenda seu próprio fazer, dando à estampa uma teoria do romance pensada e discutida em seu corpo textual. Segue um trecho que elucida tal procedimento:

Desprovido, infelizmente, de boa memória, as coisas vão-me surgindo ao acaso. Mas, muitas vezes, quase sempre, trata-se duma desordem voluntária. Desordem que se revelou, permita-se a má-língua, um dos mais cómodos recursos da literatura moderna. Afinal, contar uma história com princípio, meio e fim, com conseqüências, mantê-la empolgante até às últimas páginas, exige muita arte. E a desordem deveremos considerá-la o grande segredo descoberto pelos modernos narradores para esconder a falta de génio. Depois, metem umas considerações algo difusas sobre a reversibilidade do tempo e pronto, ficam absolvidos! Melhor, a crítica leva-os a sério, desenvolve essas considerações, dá-lhes um significado metafísico, cai na ratoeira, aceita como moeda válida a simples moeda falsa! Muito devem rir-se os romancistas!

O meu caso, naturalmente, embora não me considere romancista. Mas, de qualquer modo, conto uma história e, na falta de outros recursos, sirvo-me da desordem e de vez em quando prometo segredos importantes, acrescentando que só mais tarde os direi, isto para manter o interesse, evitar a desistência dos leitores.

Bem. No próximo capítulo encontrarás uma informação decisiva que não tencionava revelar ainda. (ABELAIRA, 1981, p. 45-46).

O autor assinala que, em sua obra, valer-se-á da desordem como mecanismo de apresentação textual, o que se dá tanto pela falta de destreza com outros recursos narrativos quanto pela adoção de uma postura condizente com a moda literária da época, como se a ausência de ordenação em vigor fosse um álibi para escritores menos capazes. E ainda acrescenta que, além da desordem, lançará mão de alguns segredos importantes, capazes de manter a atenção do leitor e evitar a desistência da leitura. São evidentes a ironia e o uso da paródia para colocar em relevo o modo do fazer literário na modernidade, muitas vezes desprovido de linearidade, de um enredo que tenha, de fato, uma história para contar (aos moldes tradicionais), dotado de matizes metafísicos capazes de enlaçar a crítica em armadilhas de uma pseudogenialidade. A paródia torna-se, também ela, uma crítica ao passo que, enquanto escarnece os estratagemas da literatura coeva, constrói-se da mesma maneira, o que se converte em uma fina ironia que, em nossa opinião, não tem a intenção de desvalorizar a postura estética “desordenada” vigente, senão de corroborá-la positivamente. Assim também com relação ao modo de descrever cenas e personagens:

[...] E talvez o maior defeito da literatura moderna resulte dessa grande indiferença pela descrição física dos locais da acção. [...] Os romancistas contemporâneos estão-se nas tintas e quando sentem o desejo de uma descrição perdem-se com o minucioso inventário de um só pormenor. Em vez de retratar Paris, preferem a esquina da rua onde vive o herói (mas acabaram-se os heróis) ou mais simplesmente contam em centímetros as pedras da calçada. E o quartzo, o feldspato, a mica. Nem isso — as personagens flutuam no ar, como se não tivessem peso, como se as paredes das casas não lhes condicionassem os passos, como se fossem apenas pensamentos e emoções. Então irrito-me e irrita-me também o desprezo votado às personagens diferenciadas. Desejosos apenas de se descreverem a eles, ignorando os outros — mas são os outros que nos interessam, valerá a pena acrescentar? Os outros nas suas insubstituíveis diferenças, os outros que são nós. Que somos nós. (ABELAIRA, 1981, p. 15).

A ironia também dita o tom do excerto, que em uma primeira leitura pode parecer saudosista com relação a uma literatura do passado, de teor descritivo, que podemos associar, por exemplo, àquela praticada no realismo. Porém, parece-nos que o teor da crítica ronda um *mea culpa* de quem pratica uma postura no sentido de valorizá-la ao invés de diminuí-la, como um exercício de retórica que nega com o intuito de afirmar. De todo modo, sobressaem a autoconsciência e a auto-reflexividade explícitas do ato de criação, que tornam a obra de Abelaira paradigmática da metaficção portuguesa.

Um dos autores de maior prestígio da literatura da atualidade, António Lobo Antunes publicou, em 2000, *Não entres tão depressa nessa noite escura*, uma narrativa que intriga por, já no subtítulo, assumir-se como “poema”. A confluência de gêneros, embora um fenômeno já bastante explorado na escrita, podendo ser apontado como uma das marcas dos textos contemporâneos, ainda causa certo estranhamento por, inevitavelmente, fugir à zona de conforto que um texto genologicamente bem definido pode imprimir, ficando sempre nos limites entre um ou mais gêneros sem assumir-se como nenhum, para que não haja a limitação que uma postura enquadradora de classificação pode, por vezes, suscitar. Seja poema em prosa ou romance poético, ou tudo ao mesmo tempo, ou ainda nenhum²⁹, o que nos interessa na obra supracitada de Lobo Antunes, para fins deste trabalho, é sua vertente metaficcional.

Diana Navas dedicou um estudo à narrativa do referido autor no qual analisa a exibição do próprio processo do fazer, o desvendamento composicional do texto dentro da diegese. Em *Narcisismo Discursivo e Metaficção: António Lobo Antunes e a revolução do romance* (2009), a autora se dedica a verificar as características de uma ficção que chama a atenção para seu próprio *status* de artefato e assume para o leitor que a atividade escritural é também um evento dentro do romance, com um peso tão significativo quanto o da história narrada. Segundo Navas, a metaficção na obra

²⁹ Leyla Perrone-Moisés, a respeito da crise dos gêneros, enuncia que “[...] ninguém mais, hoje em dia, está preocupado em classificar as obras segundo os gêneros tradicionais, e os novos ficcionistas, após os títulos de seus livros, ou não indicam nenhum gênero, ou colocam romance, denominação que se mostrará posteriormente irônica ou duvidosa.” (2005, p. 196).

funciona como um *puzzle* cujas peças vão sendo montadas e, a partir do 12º capítulo, percebe-se a confecção de um diário:

Só lentamente (e nunca com rapidez como sugere o título da obra) é que podemos constatar a presença da personagem e narradora Maria Clara no “mundo possível” criado pela ficção, e também no próprio interior da narrativa, a escrever seu diário, cujos textos se intercalam, fundidos na ficção. É também vagarosamente que descobrimos que Maria Clara reescreve no seu diário o que no texto se revela como ficção, o que faz da vida, de acordo com o romance, um sucedâneo da ficção, e não o contrário. (NAVAS, 2009, p. 61).

Há, portanto, uma intersecção entre a história que está sendo escrita pelo autor e a que escreve a personagem, cujo ápice se nota em trechos como os que seguem, em que Maria Clara discute com sua irmã, Ana Maria, sobre o enredo da narrativa:

O pai não pensou isso de certeza, és tu quem pensa isso, risca (ANTUNES, 2000, p. 191).

as mesmas dos treze anos, tão antigas
para dormir no inverno e portanto
portanto portanto
pára com isso Ana
os gonzos que rodavam e madeiras girando independentes dos
pregos, o capacho com uma palavra desbotada difícil de ler
Benvindo
não, em espanhol
Bienvenido
uma palavra desbotada difícil de ler, uma dessas aquarelas de
natureza morta. (2000, p. 192).

A discussão do que deve ser escrito estende-se, para além do diálogo das irmãs, a outras personagens, inclusive as inventadas pela autora do diário que, segundo Navas (2009, p. 65), tornam-se críveis por conta da narrativa já nos ter acostumado com sua estrutura que sanciona e possibilita a existência de tais personagens. O próprio autor mostra-nos a pegada metaficcional de sua obra: “O livro está dividido nos sete dias da criação. [...] E é construído e desconstruído constantemente [...] É um livro muito autobiográfico. E é também um romance sobre o romance” (BLANCO apud NAVAS, 2009, p. 75). E o leitor, como sempre em

metaficção, tem que exercitar sua condição participativa, haja vista a escrita literalmente lacunar da obra:

[...] à entrada da garagem, à entrada da sala com uma chave de fendas e no cabo da chave de fendas um coágulo de óleo e não era óleo era , a fluidez do , aquele vermelho escuro e contudo nós não sentindo, não vendo, a minha mãe a escolher um pêssego, a Ana a encetar o arroz doce em ademanos de princesa. (ANTUNES, 2000, p. 271).

Compartilhar com o autor o exercício da escrita é um componente dos textos metaficcionais, que faz com que o leitor participe ativamente da criação de mundos e da produção de significados; e a narrativa, por sua vez, ao indagar seu próprio *status* de ficção, também coloca em questão o *status* de realidade do mundo exterior. Tal qual o mito de Narciso evocado por Linda Hutcheon, o texto de Lobo Antunes, segundo Diana Navas (2009, p. 86-87), “[...] autocêntrico e essencialmente estético, debruça sobre si mesmo, inclinando-se sobre a mancha tipográfica, em busca da sua essência”, e o faz, ainda conforme a pesquisadora, por meio de uma linguagem que, muitas vezes, apresenta-se como lugar de estranheza e assombro. Para ela, a noite escura seria, então, o próprio texto literário em processo, haja vista ser um corpo verbal de difícil enredo.

O texto em processo é também passível de ser verificado na obra de Lídia Jorge como um todo. De acordo com Paulo Roberto Nóbrega da Serra, o aproveitamento do tema da arte em si, nas suas formas variadas e diversas possibilidades, é uma estratégia textual cara à autora; portanto, a metaficção torna-se recorrente em muitas de suas narrativas. Em *O jardim sem limites* (1994), a voz narrativa é de uma escritora não-nomeada, o que possibilita que o universo da arte da escrita pulse no texto, e há ainda outras personagens envolvidas com manifestações artísticas, como Leonardo, que se esforça para manifestar sua arte por meio do corpo, atuando como estátua viva, e Falcão, às voltas com a tentativa de escrever um roteiro de cinema-reportagem sobre a realidade viva, crua, e ser para seu tempo coevo o que fora Orson Welles no tempo dele. Em determinado momento, faz a seguinte indagação:

Pois o que é a representação? Perguntava ele, enquanto se ia esfregando com fúria. Um acto postiço próprio do tempo em que era preciso inventar. Mas agora, não era mais preciso inventar. Seria uma indecência. A vida estava inventada. Ele não iria pertencer a essa velha escola em que a fantasia fora feita contra a reportagem, dizia. Agora, tratava-se duma questão bem mais complexa e importante, porque se tratava de colher a acção sobre a acção, a vida apanhada no fulgor do seu movimento brutal, sem o experimentalismo dos idiotas dos anos 60. (JORGE, 1994, p. 61-62).

A crítica empreendida pela personagem dentro da diegese ganha ares de crítica ensaística, pois imprime acuidade a um questionamento que diz respeito ao universo artístico como um todo. A narrativa vai, assim, urdindo o que é a opinião das personagens com o que isso suscitará no leitor, que é conduzido a “analisá-las”, a formar a sua própria opinião. Mesmo nas radicalizações de pensamento de Falcão, para quem a realidade pode ser apreendida sem intermediações da invenção, há alguma teorização crítica, como considerar a representação como um “acto postiço”, definição perspicaz da qual não podemos discordar, por colocar em evidência o carácter de “artificialidade”, de fingimento do ato representacional, como algo substituto que nunca conseguirá ser o que substitui. E se a representação é uma atitude postiça, o que faz Leonardo galgando ser um homem-estátua é também algo postiço, que a certa altura chama a atenção de um poeta, que decide marcar uma conversa com o *performer*, ocasionando um dos momentos mais metaficcionalis da narrativa, por ressaltar as correspondências entre diferentes manifestações artísticas: a representação feita por meio do corpo e a feita pelas letras. As palavras de Ricardo Asse, o poeta, são trazidas à baila de maneira bastante irônica, dada a sua petulância em se considerar tão sagaz quanto um gênio, mas delas podemos extrair conteúdos bastante relacionados ao mundo da representação artística. Vejamos alguns exemplos:

«Desculpa essa correção, talvez imerecida. Pois o que sabe o poeta mais do que o *performer*? Mas se o faço é por uma questão de identificação e semelhança. E a verdade é que, desde o primeiro instante em que te vi, percebi que entre nós se passava alguma coisa ao mesmo tempo magnífica e terrível. Olhando para ti, foi como se estivesse a ver o corpo material da minha alma...» [...]

«Primeiro! Como eu, tu és um artista. Exprimes antes de mais o que sentes, e o que sentes exprimes sem cedência, dum modo absolutamente contemporâneo. Tu falas como ninguém sobre o

grande e único assunto da arte. O definitivo, o universal, o obsidiante tema. Tu trata de forma singular o único tema da vida que a tudo e a todos interessa. Isto é, o teu tema, como o meu tema, é a quietude completa. Sinto-te, por isso, um ser genial. Em pé, sobre uma caixa, querendo ultrapassar o movimento, estás tratando o tema da morte como único e grande sujeito. Ora se pegares em *Ricardo Asse, Obras Completas*, se o abrires e folheares, verás como sou teu irmão. Centenas e centenas de poemas, e todos eles sobre o quê? Sobre ela, sobre a morte na casa da arte!» (JORGE, 1994, p. 321-322, grifos da autora).

De vez em quando, Ricardo Asse passaria pelo rapaz estátua, estivesse onde estivesse. Que não se esquecesse que, em arte, nunca se fez nada enquanto não se tentou o ilimite. (p. 330).

Para além da ironia que critica o sentimento de superioridade dos que se acham donos da palavra e do conhecimento, hóspedes da Torre de Marfim, há a questão das simetrias entre as artes e seus temas comuns, sendo a morte o que o poeta identifica como o principal deles. Ele imprime também à atividade de Leonardo um significado que o próprio desconhece e ignora, o que nos leva a pensar nas hiperinterpretações a que as obras de arte ficam submetidas, algumas vezes de modo até forçado. Ainda em Lídia Jorge, em sua narrativa de estreia denominada *O dia dos prodígios* (1980), há uma epígrafe que anuncia:

Um personagem levantou-se e disse. Isto é uma história. E eu disse. Sim. É uma história. Por isso podem ficar tranquilos nos seus postos. A todos atribuirei os eventos previstos, sem que nada sobrevenha de definitivamente grave. Outro ainda disse. E falamos todos ao mesmo tempo. E eu disse. Seria bom para que ficasse bem claro o desentendimento. Mas será mais eloquente. Para os que crêem nas palavras. Que se entenda o que cada um diz. Entrem devagar. Enquanto um pensa, fala e se move, aguardem os outros a sua vez. O breve tempo de uma demonstração. (JORGE, 1985, p. 13).

O paratexto, que coloca em diálogo autora e personagens, já de antemão acusa o estatuto ficcional da narrativa ao mostrar a preocupação de seus participantes com que suas falas sejam devidamente descritas e creditadas, e a advertência da autora para que cada um espere sua vez de falar. Para o leitor, já é um prenúncio do teor fantasioso que tomará conta da história de uma cobra que voa após sua morte e deixa em polvorosa a população do vilarejo algarvio, ocasionando palpites e divagações de todo tipo. A azáfama é, pois, antecipada na epígrafe, e por isso há a tentativa de

organização por parte da voz autoral. Enquanto leitores, também podemos tomar para nós a observação “entrem devagar” como um aconselhamento à prudência, para que estejamos atentos – se “crentes nas palavras” formos –, ao “que cada um diz”, como um atestado das subliminaridades do texto e suas variadas camadas de sentido. A voz autoral, embora presente na instrução inicial, não retorna no restante da narrativa, o que faz com que, de acordo com Sara Fernandez (2012, p. 142), o leitor focalize sua atenção sobre as personagens e suas ações, evidenciando a importância delas e de seu discurso para a construção da história.

Se continuássemos percorrendo os caminhos das narrativas de Lídia Jorge, é evidente que, assim como aconteceria aos outros autores já aqui tratados, ainda seríamos contemplados com muitos exemplos de conteúdos metaficcionalis. Em *Notícia da cidade silvestre* (1994) também há uma nota, assinada pela autora: “[...] esta advertência não tem outra finalidade que não seja a de chamar a atenção para a impreterível alteração do real. [...] não se pense contudo que constitua uma parábola a história que acompanhará o leitor neste romance” (JORGE, 1994, p. 5). A nota, de acordo com Mauro Dunder (2013, p. 108-109), reconhece o iminente texto como romance e, declarando o gênero, deixa o leitor ciente de que estará diante de uma representação de aspectos da sociedade portuguesa, dotada de parcialidade.

Também por meio de epígrafes podem-se destacar procedimentos metaficcionalis nas obras do escritor Mário de Carvalho, como em *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto* (1995) que, aos modos de uma advertência, anuncia: “Este livro contém particularidades irritantes para os mais acostumados. Ainda mais para os menos. Tem caricaturas. Humores. E alguns anacolutos” (CARVALHO, 1995, p. 9), o que incita a curiosidade antecipada no leitor. Para José Cândido de Oliveira Martins (2012, p. 40), essas inscrições nunca deixarão o leitor perspicaz indiferente, estimulando-o sempre de modo humorado e provocatório e desafiando a sagacidade do leitor cúmplice. Em *Um deus passeando pela brisa da tarde* (1994), do mesmo autor, somos de início advertidos: “Este não é um romance histórico. Tarcisis, ou, mais propriamente, o município de Fortunata Ara Iulia Tarcisis, nunca existiu” (CARVALHO, 1994, p. 11), o que consiste, conforme Maria de Fátima Marinho (1996, p. 258), em um apontamento sobre a “desobediência ao *topos do lugar*”. Carvalho constrói, ainda segundo a crítica, um discurso obsessivo acerca do aspecto ficcional de um significante com significados plurais, como quando questiona,

em *O livro grande de Tebas, Navio e Mariana* (1982), o que terá sido Tebas: “Que Tebas é esta? Que Tebas não é esta? [...] Invento uma outra Tebas no país de Sumer, com grifos de esmalte brilhante luzindo azuis em tijoleira vermelha [...]” (CARVALHO, 1982, p. 28-29). Em seu ensaio “O sentido da História em Mário de Carvalho”, Marinho (1996, p. 263) passeia pelos bosques da metaficção historiográfica e conclui que toda construção narrativa tem um caráter metadieético e a literatura pós-moderna é autorreflexiva, sendo isso observado não só na obra de Mário de Carvalho, mas também na literatura coeva. Carvalho, então, declara a condição ficcional de suas narrativas e se afirma enquanto encenador de histórias, como quando assinala que “Um narrador onisciente tem as suas vantagens”, em *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto* (1995, p. 35). De acordo com Martins (2012, p. 41-42), a escrita de Carvalho funciona como uma filosofia literária autorreflexiva, com uma narrativa teatralizada e de assinalável contaminação genológica, cujos diálogos são ricos em reflexões de teor metaliterário e metaficcional, como é o caso do seguinte trecho: “A literatura é uma coisa muito séria, onde não entra o *zapping*. [...] Eu não queria entrar em pormenores psicológicos, porque tenho pressa, e prometi não aprofundar em excesso esta figura” (CARVALHO, 1995, p. 59-61). O processo de composição é, portanto, despido de qualquer mascaramento.

Se considerarmos o universo narrativo de Mário de Carvalho com vistas a seu afã metaficcional, é evidente que, como ocorre com os outros autores, não poderíamos parar por aqui. Mas por agora seguimos nosso percurso adentrando a obra de outra autora, Agustina Bessa-Luís, que, em *Vale Abraão* (1991), apresenta uma metaficção manifestamente intertextual, estabelecendo diálogos com *Madame Bovary* (1856), de Flaubert. A recriação de uma Ema portuguesa, às margens do Douro, formata uma espécie de metaficção com a “historiografia literária”, conforme análise de Eunice Piazza Gai (2014, p. 55), pois a referência à matriz francesa é evidente em um romance de difícil compreensão, cuja teia romanesca composta por enigmas exige esforço para ser decifrada. Para a pesquisadora, a metaficção é depreendida da reutilização de outra obra e outras personagens, atestando sua autoconsciência: “[...] trata-se de uma ficção autoconsciente, sem dúvida, pois a inclusão de outros textos jamais é aleatória, está sempre vinculada a uma escolha autoral, a uma interpretação específica, e o que daí resulta é a percepção de que se trata de uma ficção que se reconhece como tal” (GAI, 2014, p. 56). Em *Vale Abraão*,

Ema, para além do nome, é uma ingênua mulher provinciana que também se casa com um médico chamado Carlos e depois se torna sedutora, adúltera e, por fim, morre. Agustina recorre, em muitos momentos, a descrições muito próximas do original, como quando relata o fascínio e a sedução que os olhos e os cabelos de Ema provocam em seu pretendente. De acordo com Gai (2014, p. 62), a metaficção que recupera textos da tradição escrita é uma das perspectivas estéticas da autora portuguesa e atua como uma de suas fontes criativas, cabendo ao leitor perceber o processo metaficcional instaurado por vias da historiografia literária, o que exige mais de sua compreensão e interpretação.

Avançando um pouco nesse giro às voltas com a metaficção na literatura portuguesa, voltamos nossas vistas a um autor que, embora ainda novo de idade, já tem sua carreira consolidada e agraciada com muitos prêmios literários. Gonçalo M. Tavares publicou sua primeira obra em 2001, e em 2002 lançou o primeiro dos textos que integram o projeto literário “O Bairro”: *O Senhor Valéry*. Projeto aberto, “O Bairro” conta com narrativas curtas cujas personagens são grandes nomes da cultura mundial, com traços de estilo e biografias semelhantes, como os Senhores Eliot, Brecht, Calvino, Salinger, Breton, por exemplo. Assim, é comum os vizinhos se entrecruzarem:

Da janela, entretanto, o senhor Breton maravilhava-se com aquilo. O senhor Valéry queria agora ir para o lado esquerdo do bairro: e ali estava ele a calçar dois sapatos esquerdos. Mas, de súbito, o senhor Breton ouviu um estrondo enorme. Era a porta do prédio ao lado. A delicada senhora Woolf acabara de sair. (TAVARES, 2008, p. 26).

Tendo em vista um projeto literário que apresenta escritores e artistas como personagens, é inevitável que a literatura e, com maior abrangência, a própria arte sejam assunto e tema de reflexão. Assim, discussões sobre conceitos e temáticas próprios da arte são lançados na diegese, como no trecho que segue, retirado de *O Senhor Breton e a entrevista* (2008). O livro que contém a entrevista facilmente mistura as perguntas com as respostas, e muitas vezes estas já estão contidas nas primeiras. Isso pode ser explicado pelo fato de o senhor Breton acreditar que as perguntas complicam a realidade e que esta, por sua vez, seria simples se aquelas não existissem (TAVARES, 2008, p. 21). São exemplos dessas perguntas:

10ª Pergunta:

Os patos fazem voos deselegantes como certos aviões errados, enquanto as águias têm um outro modo de se introduzir no ar. Os patos entram no ar como escravos, modestos e obedientes; enquanto as águias avançam, como certos imperadores na sala de acesso ao poder.

E o poeta deve entrar num verso como a águia entra no ar. E não como um pato. Não lhe parece, senhor Breton?

E chegado à sala do dinheiro, do poder e da ambição, deve o animal orgulhoso urinar, como os loucos, no centro da sala; e depois, sim, sair.

Será isto, senhor Breton? (TAVARES, 2008, p. 55).

O trecho acima faz uma analogia entre o voo de certos animais e o ofício do poeta, a respeito do modo de condução de suas atividades. Dizer que o poeta deve optar pelo rebuscamento em detrimento da modéstia para depois “urinar” nele é confirmar a poesia como ato de subversão, como elemento dissonante. É, do mesmo modo, atestar a ruptura com paradigmas estabelecidos e manifestações de domínio e poder, e evocar a capacidade de transgredir os sentidos estabilizados pelo senso comum. A poesia também é tema de outra questão:

1ª Pergunta

Deixe-me colocar-lhe uma questão, senhor Breton. Todos conhecemos a noite e os dois lados que todas as noites têm: a noite dentro de casa e a noite fora de casa. Ou seja, há a tranquilidade e o esperado e há, ainda, o medo e a estranheza. Claro que se poderá sempre dizer que a poesia não se encontra nem em um lado nem no outro: a noite tem dois lados e a poesia é a porta da casa no momento em que é aberta e o escuro cobre a relva e o céu. Mas quando alguém tem medo, deve correr pra casa; e quando sente tédio, deve correr para a parte de fora da noite. E a poesia, que parece uma coisa parada, resolve, ao mesmo tempo, o tédio e o medo; o que é bom e dois, sendo uma única, a poesia. (TAVARES, 2008, p. 11).

A explanação feita ao senhor Breton traz dentro de si algo como uma teorização acerca da poesia, utilizando os próprios artifícios poéticos para a reflexão que aponta o seu “entrelugar” e, por que não, sua ubiquidade, já que, estando “entre”, participa sempre de ambos os lados, e se torna a síntese de uma relação dialética. Com o aprofundar da leitura, percebe-se que entrevistador e entrevistado são a mesma

peessoa, como um reflexo especular, o que é mais uma decisão engenhosa para corroborar a ficcionalidade da narrativa.

E a ideia da poesia como uma linha entre o claro e o escuro, como a porta que separa a luz da treva também é explorada em outro texto, de um outro morador. Em *O Senhor Eliot e as conferências*, tem-se:

Há, de fato, uma proporção ideal entre a quantidade de clareza e a quantidade de obscuridade que um verso deverá ter para manter a ligação com os homens. Se esta proporção não for atingida, o verso desliga-se dos homens (como o barco desloca-se do cais quando o marinheiro corta a corda que o amarra). Se um verso não se liga a pelo menos um homem, ficará apenas nas mãos de quem o escreveu, o que poderá não ser suficiente. (TAVARES, 2012, p. 26).

Na narrativa em que o Senhor Eliot explica, em cada uma de suas conferências, um verso de algum poeta famoso, suas reflexões sobre poesia vêm conjugadas. Curioso notar as confluências entre o que pensam os dois habitantes do bairro, que colocam a poesia no meio do caminho entre a escuridão e a luz, como autointertextualidade de uma mesma poética. Em *O Senhor Brecht* (2004), a personagem que dá nome à narrativa é um contador de histórias, e começa por contá-las em uma sala vazia, que vai enchendo aos poucos até ficar abarrotada de pessoas. Várias dessas histórias, de um modo bastante alegórico, podem ser relacionadas a conceitos literários e artísticos, como é o caso de “A beleza”, narrativa sobre um arco-íris que se instalou sobre uma cidade por um ano, até se tornar aborrecido. Quando finalmente desapareceu e o céu ficou cinzento, as crianças ficaram excitadas e admiradas pela beleza desse novo céu. Ao terminarmos de ler a pequena história, é inevitável não pensar no conceito formalista de desautomatização e estranhamento, que desarticulam o automatismo da linguagem cotidiana, pois o céu cinzento, que tem tendência a ser relacionado com referenciais negativos, é relativizado e adquire o *status* do belo, ao passo que o arco-íris, este sim majoritariamente em polo positivo, perde toda a sua graça. Na história denominada “Poesia”, há o pequeno relato da construção de uma prisão cercada por muros de arame com poemas escritos, mas que eram elétricos e, portanto, quem os tocasse tomaria um choque mortal. Isso nos leva a pensar na poesia como algo transformador, que pode ser a grandeza de uma revolução ou a modéstia de um sorriso, mas que, de um modo ou de outro, é uma

“viagem sem volta”, da qual não se sai o mesmo. O “choque mortal” seria correlativo à catarse aristotélica, à purgação dos sentimentos que uma obra de arte pode nos causar, e também à libertação do aprisionamento, como se a poesia fosse uma chave para um ser livre de amarras, quaisquer que elas sejam.

Reiterar que o avanço na obra de Tavares levaria a tantos outros exemplos de escrita metaficcional é quase desnecessário, mas o fazemos para ratificar que nosso recorte é ínfimo e funcional, apenas para demonstrar minimamente como a escrita autoconsciente é encontrada nele e nos demais autores aqui tratados. Diante do que se viu, e tendo em vista que nem sequer voltamos nossa atenção às produções poéticas, é quase inevitável a vontade de afirmar que toda a produção artística contemporânea flerta, nem que seja por instantes, ou por relances, com a metaficção. São laivos de autoconsciência ou autorreflexão que parecem já passíveis de serem considerados uma categoria narrativa, como algo intrínseco à produção do texto. E a literatura portuguesa, sempre tão rica e inventiva, não abre mão de se afirmar enquanto obra, enquanto arte, isto é, não nega o desnudamento de seus procedimentos e suas artimanhas. O real é a invenção.

1.3 Metaficção em Teolinda Gersão

Abordar os caminhos percorridos pela teoria é uma maneira de sustentar a pesquisa e salientar o percurso da criação e da crítica metaficcional, tanto nos estudos literários em geral quanto na literatura portuguesa. É certo que o escopo daí advindo sustenta boa parte de nossas abordagens, mas há elementos que desafiam alguns preceitos teóricos por se tratar de novas concepções, ainda pouco examinadas pela crítica. Teolinda Gersão, embora longe de ser considerada um nome novo, dada a relevância de sua escrita na cena literária contemporânea, conta com algumas produções bastante intrigantes do ponto de vista formal, que evocam abordagens distintas das teorias mais comuns. Sem dúvida um dos expoentes mais expressivos da literatura contemporânea portuguesa, a escritora tem sua obra reconhecida por, dentre tantos outros atributos, ter trazido à baila vozes silenciadas pela história, por meio de personagens que tiveram suas vidas marcadas diretamente pelos ultrajes colonialistas, muitas vezes com experiências e traumas de guerra. Junto a outros

escritores que, sobretudo na década de 80 do século passado, também não conseguiram conter o mal-estar causado pela constatação dos resultados de uma barbaridade imperialista, sedenta de poder, a soltura de seus gritos foi um modo de conhecer outros lados das histórias, aqueles lados que não ganham páginas nos livros oficiais, mas conservam a perspectiva de quem sofreu os dramas de uma truculência habilmente transformada em colonização.

Embora seja sempre de suma importância salientar o compromisso que se pode depreender do espaço dado a essas vozes na obra de Teolinda como um todo, são outras as vozes que mais nos interessam nesse momento - aquelas que provêm da garganta do próprio texto, que o transformam em ator, e que não deixam de ser, também elas, brados contra qualquer sistema opressor. Vozes que se querem livres, cada vez mais isentas de normatividade, de cânones. A autora portuguesa tem na metaficção uma estratégia para contar suas histórias, e a utiliza de maneiras diversas, dando ao texto, muitas vezes, o protagonismo absoluto da trama. Forma e linguagem são conjugadas em prol de um projeto estético que visa a colocar a escrita como elemento central da obra de arte literária, e, por meio de sua autoconsciência, brinda-nos com reflexões acerca de toda a arte como elemento fundamental e indissociável da raça humana.

A consciência do trabalho criativo é expressa enquanto matéria narrada, o que faz com que se perceba a engenhosidade de um artífice tecendo as linhas do texto, que não se furta a mostrar sua técnica laboral, sua batalha com a linguagem. Há uma comunhão com o leitor, que passa a saber de sensações paradoxais tão típicas do artista, seus júbilos – quando ganha a batalha – e suas agonias, quando a linguagem é quem domina. Antes, porém, de iniciar nossa travessia pelos caminhos e paragens que a metaficção nas obras selecionadas como *corpus* suscita, convém percorrer as sendas a que a poética de Gersão nos encaminha, sendas estas que decorrem tanto das próprias narrativas quanto de palavras da escritora exteriores a elas, em entrevistas, conferências e outros estudos publicados.

Annabela Rita (2011, p. 29) fala de uma “arquitetura ensaística” nos escritos de Gersão quando trata dos contos presentes em *Histórias de ver e andar* (2002), mas que achamos possível estender à obra da autora como um todo. São muitas as vezes em que nos sentimos diante de um ensaio sobre literatura, já que os textos realizam críticas e reflexões sobre seus próprios processos que, geralmente, podem ser

amplificadas para as manifestações artísticas todas. Em nosso trabalho de mestrado, já aludido, buscamos mostrar como, na obra *Os teclados* (1999), as indagações e reflexões sobre a música eram próprias também à literatura e a outras vertentes da expressão artística. Mostramos como a luta com os acordes era também a procura de um acordo com as palavras, com a magia que delas emerge, o empenho na obtenção de uma sintonia para as sinfonias da linguagem. Desse modo, toda a obra parece ser um *continuum* envolvido em um projeto estético que almeja, por meio da heterogeneidade de seus objetos, expor a relação visceral com o ato de uma escrita exercitada sempre à flor da pele. Annabela Rita, de um modo muito profícuo, pontua:

Na obra de Teolinda Gersão, procedimentos autocitacionais criam nexos subtis de intertextualidade e promovem o efeito de reconhecimento autoral e de continuidade na diversidade. 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, como sinaliza em título... Ciclo de ciclos, informado de uma 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. (RITA, 2011, p. 30).

Rita evidencia os aspectos de uma obra que constantemente se revisita, quer por “procedimentos autocitacionais” quer, como se poderá ver ao longo de nossas análises, por imagens reiteradas e pela recorrência de elementos que perpassam as narrativas. É, como diz a autora, um “trabalho reiterativo e metamorfoseante” (RITA, 2011, p.32) que encontramos nas páginas da escritora portuguesa. Assim, o leitor é colocado em constante movimento, migra de um texto a outro conforme as andanças da escrita. Para Rita, nas narrativas de Gersão, “a reflexão sobre a escrita vai-se vertendo na experiência dela, através de sucessivas encenações de ficções que de si falam” (2011, p. 31). O “encenar”, que já sugere a dissolução das cisões antes pretendidas entre os gêneros por associar-se ao ato de representação dramática, para além dos textos com metaficção evidente, pode revelar também a metaficção que está por detrás dos textos que, aparentemente, não tratam de si ou de outras ficções. Há, ainda nas palavras de Annabela Rita (2011, p. 32), “[...] uma reflexão ensaística informada por uma concepção eminentemente teatral da arte”, e seria justamente a

reflexão sobre essa escrita encenada que teria feito com que Teolinda Gersão se afirmasse na tradição narrativa portuguesa. É com essa ideia de “metaficção encenada” que a fala de Rita sugere que se pretende seguir pelos textos da escritora portuguesa, evidenciando nossa hipótese de que há, em toda a sua obra, um projeto estético voltado à escrita reflexiva. Metaficção com várias faces, assim como são várias as faces de seus escritos.

A respeito da diversidade de seus textos, a própria autora ressalta, em entrevista cedida ao *site* “Novos livros” à época do lançamento de *As águas livres* (2013):

Estou a escrever um novo romance. Muito diferente de *A Cidade de Ulisses*, porque cada um dos meus livros é diferente. Não me daria nenhum gozo ter um “formato” a que voltasse sempre, mesmo que isso me garantisse uma enorme adesão de leitores, que provavelmente se sentiriam familiares e confortáveis num horizonte de expectativa com que já contavam. Talvez isso fosse muito útil em termos de marketing editorial, mas não é assim que funciona. Gosto do prazer de inventar sempre de novo, como se cada livro fosse o primeiro. Sei que isso é ao mesmo tempo um risco, mas também gosto de arriscar, ou não posso impedir-me de o fazer, não sei ser de outro modo.

Só posso garantir que escrevo cada livro o melhor que sei e posso. É sempre o livro (e não eu) que decide, a partir de dentro, a forma como exige ser contado.

Importa-nos mais, por meio dessas palavras de Teolinda, observar que a coerência de sua postura acerca da escrita livre de receitas impostas pelo mercado das editoras vai ao encontro da liberdade que os textos igualmente têm com relação a modelos e receitas formais. Talvez também por isso as reflexões metalinguísticas nos sejam apresentadas de diferentes maneiras, pois se fossem muito semelhantes constituiriam um padrão, algo nada caro à autora. Teolinda Gersão sempre reitera a preferência pelo não cumprimento de normas³⁰, o que faz com que seu universo narrativo seja bastante diversificado, como já apontou Rita, tráfegando por contos

³⁰ A autora, em entrevista a Álvaro Cardoso Gomes (1993, p. 162), respondendo como sua literatura se diferencia da tradição neorrealista tendo também como polo de tensão a relação opressor *versus* oprimido, diz que pertence a uma geração que não tem nada a ver com o neorrealismo, pois “[...] havia esquemas e modelos preestabelecidos, de uma forma que hoje nos parece bastante redutora [...]”. Pessoalmente, acho que eu [Gersão] nunca teria, até por temperamento, porque sou muito avessa a esquemas e modelos e nunca pude aceitar dogma nenhum.”

mais curtos, pelos mais longos, por romances, diários, fábulas, anotações, e por narrativas tão breves que não dariam tempo nem de exercitar a “sentada” que Edgar Allan Poe referiu como medida para o conto, não se encaixando, por conseguinte, nem nesta forma nem nos romances tradicionais. A escritora nos oferece, portanto, um banquete com diferentes sabores, cujo ingrediente comum é a habilidade que permeia as histórias contadas cada uma de um modo particular.

O primeiro desses sabores foi o romance *O silêncio*, dado à estampa no ano de 1981. De lá pra cá, são mais de três décadas de publicações, cujas narrativas elencamos agora, por ordem de lançamento, a partir do romance supracitado: *Paisagem com mulher e mar ao fundo* (1982), *História do homem na gaiola e do pássaro encarnado* – literatura infantil – (1982), *Os guarda-chuvas cintilantes* (1984), *O cavalo de sol* (1989), *A casa da cabeça de cavalo* (1995), *A árvore das palavras* (1997), *Os teclados* (1999), *Os anjos* (2000), *Histórias de ver e andar* (2002), *O mensageiro e outras histórias com anjos* (2003), *A mulher que prendeu a chuva* (2007), *A cidade de Ulisses* (2011), *Os teclados e três histórias com anjos* (2012), *As águas livres* (2013), *Passagens* (2014), e o mais recente *Amores, prantos e outros desvarios*, um livro de contos lançado em 2016. No decorrer deste trabalho, serão privilegiados os dois *Cadernos* selecionados como *corpus* de análise, porém, para firmar a ideia de que a metaficção é um princípio estruturante de seus livros, lançaremos mão de diversos outros textos, sobretudo, é claro, daquelas em que o jogo intelectual com a linguagem e com o universo da criação adquire mais destaque, em que há maior consciência artística, a fim de tentar estabelecer o fio condutor da literatura de Gersão no que concerne à metaficção. Já com um percurso poético consolidado por décadas de escrita, é possível traçar algumas constantes em um *continuum* nada linear, como já salientado. São vários os estudos que apontam os temas principais, mais regulares e, por vezes, motivadores das obras, e o que mais nos interessa nessa recorrência é o modo pelo qual ela é feita, denotando um movimento *autointertextual* que perpassa as narrativas. Vejamos, então, os caminhos que levam a esse conceito.

2 ESCRITA ECOANTE: AUTOINTERTEXTUALIDADE

Sabe-se que todo texto é um intertexto, pois é tecido com os fios relacionais que o vinculam a outros textos (e contextos). Somos a combinatória de experiências, imaginações, leituras e informações de que fala Italo Calvino³¹, enciclopédias, bibliotecas, inventários de objetos e amostragens de estilos sempre prontos à reordenação. Para Vítor Manuel de Aguiar e Silva (1999, p. 625), “[...] o texto é sempre, sob modalidades várias, um *intercâmbio discursivo*, uma tessitura polifônica na qual confluem, se entrecruzam, se metamorfoseiam, se corroboram ou se contestam outros textos, outras vozes e outras consciências” (grifo do autor). Isso pressupõe, pelo dinamismo da linguagem, que toda a fala e a escrita são *transtextualidades*, para utilizarmos o termo destacado por Gerard Genette (2006, p. 7) quando definiu o mundo de possibilidades de relação entre os textos³², e que são a *intertextualidade*, o *paratexto*, a *metatextualidade*, a *arquitextualidade* e a *hipertextualidade*. Veremos mais adiante que Teolinda Gersão joga com a arquitextualidade ao indicar, na capa de *Os guarda-chuvas cintilantes*, o subtítulo “diário”, mas nesse caso o próprio texto trata de colocar a nomenclatura em xeque quando afirma não ser um diário “porque não é um registo do que sucedeu em cada dia” (GERSÃO, 1984, p. 20). Por ser um texto de caráter metaficcional, aqui é a própria narrativa que faz o papel de crítico, atuando na determinação do arquiteixo.

³¹ Para o autor, “[...] os livros modernos que mais admiramos nascem da confluência e do entrecruze de uma multiplicidade de métodos interpretativos, maneiras de pensar, estilos de expressão” (CALVINO, 2003, p. 121).

³² Segundo o estruturalista francês, a “[...] transtextualidade, ou transcendência textual do texto, que definiria já, grosso modo, como tudo que o coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros textos” (2006, p. 7), pode ser notada por meio de cinco maneiras. O *paratexto* constitui-se pelos elementos que formam o conjunto de uma obra, como título, subtítulo, prefácio, posfácio, advertência, prólogo, nota, epígrafe, errata, ilustração, capa, sobrecapa, e tudo o que possa somar como acessório. A *metatextualidade* funda-se no estabelecimento de um comentário crítico entre um primeiro e um segundo texto, sem necessariamente haver a convocação (citação ou nomeação) deste. Já a *hipertextualidade*, sobre a qual Genette debruça-se com mais afinco, é basicamente um texto (hipertexto) que deriva de outro anterior (hipotexto), cujas relações podem acarretar transformações simples (diretas) ou imitações (indiretas). Por último, Genette trata da *arquitextualidade*, de caráter taxionômico, que é a evidenciação ou não do gênero da obra, geralmente por meio do paratexto (em subtítulo, por exemplo, designando como conto, ensaio, romance, diário). Porém, segundo o autor, é o público – leitores, críticos – que determina o *status* genérico de um texto, podendo aceitar ou não a designação dada pelo escritor.

A *intertextualidade*, conceito bastante explorado desde o final da década de 60 do século passado em decorrência dos estudos de Julia Kristeva³³ acerca das noções de dialogismo anunciadas por Bakhtin, consiste basicamente na presença efetiva de um texto em outro, podendo dar-se de três maneiras: *citação*, em que há a referência (clara ou não) ao texto anterior, com ou sem uso de aspas; *plágio*, que é uma forma de empréstimo menos explícito e não declarado; e *alusão*, em que se supõe a percepção da relação entre um enunciado e outro. Se ela se faz da apropriação de um texto por outro, cada um com um autor diferente, textos que se apoderam de outros de mesma autoria podem ser considerados como portadores de autotextualidade que, a nosso ver, também é um fenômeno passível de pertencer ao universo das transtextualidades descrito por Genette, haja vista que se trata de uma transcendência textual por relacionar-se com outros escritos. É importante aqui ressaltar um outro termo bastante utilizado para designar a apropriação entre textos de mesmo autor, a *intratextualidade*. Em nossas pesquisas, encontramos o termo sempre como sinônimo de autotextualidade³⁴ (o próprio Genette utilizava os dois termos), e seu emprego dá-se sobretudo na tentativa de marcar a diferença com a intertextualidade e salientar, por meio do prefixo *intra-*, o movimento para dentro da obra.

Sendo a intertextualidade um pressuposto de qualquer texto, é natural que diversos autores tenham tratado do tema e conferido-lhe diferentes termos, mas que, por partirem dos mesmos princípios, não acarretam divergências. Lucien Dällenbach (1979, p. 51), por exemplo, fala de intertextualidades *geral* (textos de autores diferentes), *restrita* (textos do mesmo autor) e *autárquica* (texto consigo mesmo), que o crítico, na esteira de tantos outros, também chama de autotextualidade. Jean Ricardou, conforme lembra o próprio Dällenbach, distingue a intertextualidade entre textos de autores diferentes e de mesmo autor chamando-as de *externa* e *interna*, respectivamente. Diante disso, não podemos deixar de manifestar a preferência pelo

³³ Falando sobre intertextualidade, não poderíamos deixar de citar a já bastante disseminada afirmação de Kristeva (2005, p. 68): “[...] todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade instala-se a de intertextualidade, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla”.

³⁴ Affonso Romano de Sant’Anna é um dos autores que toma os dois termos como semelhantes quando trata da paródia na obra de Manuel Bandeira: “Estou usando aqui autotextualidade como sinônimo de intratextualidade. É quando o poeta se reescreve a si mesmo. Ele se apropria de si mesmo, parafrasicamente.” (SANT’ANNA, 2003, p. 62).

termo autotextualidade em lugar de intratextualidade, pelo fato de o primeiro carregar o radical *auto-* (de si próprio), tão caro aos estudos metaficcionais.

Contudo, para além do termo autoficcional, encontra-se ainda, nos estudos literários mais recentes, o conceito de *autointertextualidade*. Maria Célia Leonel, em *Guimarães Rosa: Magma e a gênese da obra* (2000), com base nos estudos de Dällenbach (1979), Genette (2006) e Laurent Jenny (1979), utiliza o termo autointertextualidade para tratar das relações entre os primeiros poemas e os textos mais tardios do escritor mineiro, tendo em vista que, se autotextualidade é o conjunto de relações possíveis de um texto para consigo mesmo, então a autointertextualidade trata “[...] da intertextualidade restrita, ou seja, textos de um mesmo autor.” (LEONEL, 2000, p. 64). Antes disso, contudo, o termo já havia sido evocado por outros pesquisadores, como menciona Ana Cláudia da Silva (2010, p. 128-129) em sua tese de doutorado, porém Leonel o teria feito com a preocupação de traçar um percurso formativo do nome. Encontra-se o termo, por exemplo, nos estudos de Edward Waters Hood, que, no ano de 1993, publicou *La ficción de Gabriel García Márquez: repetición e intertextualidad*, em que, baseado em Jean Ricardou, formulou uma distinção entre três formas de intertextualidade, a saber:

1) la *repetición textual* (la repetición de material dentro de un solo texto); 2) la *repetición intertextual* (la repetición en un texto de material de outro texto o textos de outro autor o autores); y 3) la *repetición autointertextual* (la repetición de material de texto a texto entre los textos de un solo autor). (HOOD, 1993, p. I, itálicos do autor).

Hood já havia utilizado o termo por volta de 1990, em *La repetición autointertextual en la narrativa de Gabriel García Márquez*, sua tese de doutorado, em que analisa as repetições dos temas da solidão, da tirania, do desejo de um continente unificado, dentre outros, e assinala, como exemplo da autointertextualidade, as experiências com sonhos labirínticos que têm tanto José Arcadio Buendía em *Cem anos de solidão* (1967) como Simón Bolívar em *O general em seu labirinto* (1989). Para nós, é curioso pensar que esse termo poderia, por meio da justaposição de dois prefixos (*auto-* e *inter-*), abarcar tanto um tipo quanto outro, ou ainda bastar para quando um texto faz os dois tipos de referência. No que toca à nossa pesquisa, julgamos ser possível considerar a autointertextualidade como sendo também um

procedimento metaficcional por conter um elevado grau de reflexividade. Nesse sentido, a obra de Gersão seria um grande conjunto “autointertextual”, pois seus textos, mesmo com toda a diversidade que apresentam, parecem complementar-se uns aos outros no fio parental poético que os liga. Por vezes, temos a sensação de uma obra que se faz em abismo nela mesma, com textos reescrevendo-se em outros textos, ecos de um abismo sem fim³⁵.

Convém, aqui, lançar mão do conceito de *mise en abyme*, uma técnica aliás bastante comentada quando o foco das análises é a autotextualidade e a metaficção. Dällenbach recupera André Gide – um dos que trouxeram o conceito de perspectiva em abismo à tona³⁶ – para falar de obras que se configuram como um autotexto particular, que inserem uma narrativa dentro de outra e evidenciam, desse modo, os processos de sua construção. Dällenbach (1977) debruçou-se sobre *Os moedeiros falsos* (1925), de Gide, romance que contém dentro de si a escritura de outro romance de mesmo nome, para investigar os recursos utilizados em sua construção que conduzem ao questionamento da ficcionalidade. Para Dällenbach (1979, p. 67-68), “[...] o que primeiro cabe evidenciar, é que a obra de arte reflexiva é uma representação – e uma representação dotada dum grande poder de coesão interna”.

Linda Hutcheon (1991, p. 55) elenca o *mise en abyme* como uma das técnicas dos textos autoconscientes de modalidade explícita, juntamente com a alegoria e a metáfora, dentre outros. Segundo ela, a perspectiva em abismo é um artifício narrativo constantemente tematizado na metaficção, que frequentemente contém a crítica do próprio texto. A autora analisa diversas narrativas que exploram a *mise en abyme* em suas estruturas, e destaca como aspectos em comum o espelhamento interno autorreflexivo, o encaixe, a representação especular, as molduras, os desdobramentos.

³⁵ É curioso, inclusive, notar como a perspectiva **em** abismo na obra de Gersão torna-se, por vezes, uma perspectiva **do** abismo, da voragem causada pelas limitações e pelas crises que a linguagem impõe, trazendo para o campo diegético a discussão sobre esses temas.

³⁶ Gide, por meio de um procedimento heráldico, cunhou, em 1891, a *mise en abyme* para denotar a reflexividade na arte. Segundo Mariângela Alonso (2014, p. 2), “[...] a imagem *en abyme* que seduz Gide é oriunda da heráldica e representa um escudo contendo em seu centro uma espécie de miniatura de si mesma, de modo a indicar um processo de profundidade e infinito. [...] De acordo com os heraldistas, o escudo é o elemento central do brasão; é nele que estão contidos os caracteres distintivos. O termo *abyme*, por sua vez, alude ao centro do escudo, quando as peças aí inseridas portam dimensões menores, revelando um espaço de miniaturização de figuras, configuração que levou Gide a perfilhar por analogia o procedimento do encaixe narrativo.”

Ronaldo Borges (2009) assinala que metaficção e *mise en abyme* não são conceitos muito costumeiramente associados pela crítica, e, baseado em Faria (apud BORGES, 2009, p. 97), ele argumenta que isso se deve ao fato de que os textos, embora tendo em comum um processo de espelhamento por se voltarem sobre si mesmos, têm esse espelhamento desempenhando funções diferentes. Segundo o pesquisador:

O texto metaficcional possui caráter crítico, dobra-se sobre si mesmo no intuito de auto-analisar-se [sic]. Já na *mise en abyme*, ocorre um espelhamento, responsável, na maioria dos casos, pelo estranhamento de que fala Todorov (1992), mas nem sempre com intenções críticas. (BORGES, 2009, p. 97).

Assim acreditamos ser os textos de Gersão, sobretudo os Cadernos, *mise en abyme*, textos que se constituem por outras narrativas, e dotados de um teor metaficcional, sem que seja necessário abordá-los por somente uma dessas óticas. Maria Teresa Tavares (2000, p. 94) cita Inês Alves de Sousa e sua dissertação *Teolinda Gersão: o processo de uma escrita*, quando aborda o que ela chama de uma “intertextualidade homo-autoral”, que origina “[...] uma obra caleidoscópica que se vai auto-reflectindo, descrevendo um percurso espiralar e de algum modo narcísico, sem, no entanto, se esgotar nele” (SOUSA apud TAVARES, 2000, p. 94), e constitui um processo de escrita cuja evolução dá-se pelo alargamento e pela incorporação de textos ou segmentos textuais que o antecedem. É, portanto, um abismo cheio de ecos, de vozes que eternamente retornam. A propósito, também, de tomar as personagens míticas como paradigmas da escrita, talvez seja tão apropriado à obra de Gersão a relação com **Eco** quanto aquela feita com **Narciso**. Não é necessário recuperar o mito, tendo em vista sua história largamente conhecida³⁷. De acordo com Maria Heloísa Martins Dias (2012, p. 139), o narciso dos mitos deslocou-se da moldura mítica e ganhou novos ares, sendo tomado como objeto estético nas linguagens artísticas e no próprio comportamento humano. A estudiosa, em seu artigo sobre a

³⁷ Não nos esqueçamos, porém, de que há várias versões que até nós chegaram desde a antiguidade clássica, sendo a primeira, de acordo com Aida Maria Veloso, trazida pelo *Hino Homérico a Deméter*, datado do século VII a.C. A mais conhecida delas é, sem dúvida, a narrativa de Ovídio em *Metamorfoses*, III, 339-510. A pesquisadora também alude às versões de Cónon e Pausânias e conclui que todas elas, a seus modos, são “impregnadas de beleza e significado poético” (1975/76, p. 167).

autotextualidade na literatura portuguesa, vale-se da citação do ensaísta francês Gaëtan Picon como epígrafe: “Cada obra é como uma presença escondida na sombra que a luz de outras obras procura e liberta: uma voz que não podemos ouvir senão quando responde em forma de eco a outras vozes” (DIAS, 2012, p. 139).

Se, na esteira de Hutcheon, tomamos Narciso como símbolo da escrita que se autorreflete, Eco é paradigma da escrita autointertextual por serem vozes que retornam ora repetidamente claras, ora como vestígios entremeados às narrativas. De acordo com Laura Gaspar (2011, p. 96), Narciso é o expoente por excelência do estudo do duplo na literatura ocidental, mas achamos possível pontuar que a ninfa Eco também pode equilibrar a hegemonia de Narciso e relacionar-se à dualidade da voz e da palavra. A autora lembra Joseph Pivato, que assim define eco: “[...] the sound that is reflected back as sound waves of a first or previous sound. The echo answers back the first call as an imitation”³⁸ (GASPAR, 2011, p. 97). A obra de Gersão e sua autointertextualidade podem ser Eco, ou as ninfas de uma literatura narcísica, sobretudo pela sensação de lembrança que se tem ao ler uma passagem ou um texto que já haviam sido trabalhados anteriormente. Há, aliás, uma passagem em *A casa da cabeça de cavalo* que ecoa esse pensamento: ao apresentar a casa na qual se passaram as histórias narradas, fala-se que “[a] Casa está fechada há muito tempo. [...] Contudo o silêncio guarda ainda o eco das vozes, porque esta foi uma Casa de muitas vozes, e se nos aproximarmos sem ruído, em bicos de pés, podemos talvez surpreendê-las ecoando de repente.” (GERSÃO, 1996, p. 20-21). Se a Casa, assim mesmo com letra maiúscula, for tomada como a própria literatura, ou como toda a obra da escritora, esses ecos podem justamente ser a autointertextualidade que ressoa em idas e vindas pelas histórias e por nosso imaginário, que vai montando as peças de um grande quebra-cabeça.

Assim como as histórias que retornam em contos ou amplificadas em romances, os ecos na obra de Teolinda também têm relação com algumas figuras ou imagens que constantemente reaparecem nos textos. São casas, cavalos, sereias, guarda-chuvas, imagens que transitam em ondulações de sentido e adquirem significações variadas conforme o enredo que habitam. Com isso, passa-se algo bem semelhante ao que refere Annabela Rita (2006, p. 16): “[...] a série romanesca acaba

³⁸ “[...] o som que é refletido como ondas sonoras de um som anterior. O eco responde um primeiro chamado como uma imitação.” (Tradução nossa).

por se assemelhar a um longo filme onde continuidade e metamorfose se imbricam”. Essas imbricações, como é suposto, dão à luz uma coerência no fio discursivo da autora, o que gera a identificação estética e poética da obra como um todo. Os elementos recorrentes são peças que auxiliam no funcionamento de uma engrenagem maior chamada metaficção, pois instauram a autointertextualidade tal qual *leitmotive* de uma grande sinfonia.

Antes, porém, de iniciar a abordagem das repetições, vale salientar que optamos por separar a autointertextualidade em dois tipos, conforme o que é recorrente. Dessa forma, chamamos de *estrutural* aquela que, de algum modo, relaciona-se aos procedimentos de criação ficcional, como a autocitação³⁹, a curadoria, as estruturas fragmentárias, as vozes narrativas, a exposição do processo escritural, e de *metafórica*⁴⁰ a que trabalha com as figuras, imagens, temas, com os tópicos e motivos, que são elementos mais relacionados ao campo semântico. Vejamos, então, alguns desses elementos que perpassam as narrativas.

2.1 AUTOINTERTEXTUALIDADE ESTRUTURAL

2.1.1 Eco entre Cadernos

A produção literária de Teolinda Gersão, como já destacado em outro momento, apresenta narrativas diversificadas no que concerne à tipologia textual, variando de romances a diários, contos e textos com nuances dramáticas e epistolares. No conjunto de sua obra, *Os guarda-chuvas cintilantes* (1984) e *As águas livres* (2013) são duas publicações que se destacam pela proximidade alcançada com a arquiteitualidade sugerida pelos subtítulos “*Cadernos I*” e “*II*”, respectivamente. Há, portanto, uma declarada ligação entre os textos, expressa na relação de continuidade numérica, que incita uma leitura em paralelo deles. Um dado curioso é notar que a

³⁹ A autocitação, aqui, é enxergada de acordo com Affonso Romano de Sant’anna, que em *Paródia, paráfrase & cia* (2003, p. 62) explica-a da seguinte forma: “É quando o poeta se reescreve a si mesmo. Ele se apropria de si mesmo, parafrasicamente.”

⁴⁰ Não é nossa intenção fazer nenhum tipo de discussão acerca da metáfora em conjunto com as teorias da linguagem, por isso interessa ressaltar que utilizamos o termo em um sentido operacional, a fim de distinguir a autointertextualidade que é verificada nos domínios das comparações e significações.

primeira publicação *d’Os guarda-chuvas cintilantes*, pelas Edições “O Jornal”, não continha a indicação “*Cadernos*” em sua capa, tampouco em seu interior. A palavra “*diário*” também não aparece nas capas das duas primeiras edições, podendo ser vista a partir das páginas de rosto. Só na edição de 2014, publicada pela *Sextante*, é que a capa do livro trazia os dois termos como subtítulos, passando a *Os guarda-chuvas cintilantes: Cadernos I: diário*. Dessa modificação, é pertinente notar que a incorporação de “*Cadernos I*” ao título deu-se após a publicação de *As águas livres*, que são os “*Cadernos II*”, criando posteriormente uma sugestão de vínculo entre as narrativas. Deve-se, aliás, destacar um trecho presente em *As águas livres* que diz respeito a isso: ao falar sobre o surgimento da ideia de escrita do livro em questão, é colocado que este seria o “segundo” *Caderno*, tendo em vista que, conforme assinala o texto, “O primeiro, a que na altura não chamei *Caderno*, foi *Os guarda-chuvas cintilantes*. Dei-lhe como subtítulo *Diário*, o que provavelmente desconcertou os leitores.” (GERSÃO, 2013, p. 12, grifos do texto).

É evidente, pois, a relação estabelecida voluntariamente após a publicação do primeiro *Caderno*, abrindo caminho para novos textos de formato parecido. Essa relação, a propósito, ressalta o caráter fluido de uma escrita movente e que se olha de maneira crítica. A respeito do vínculo, destaca-se:

São *Cadernos* espelhados uns nos outros, de algum modo autónomos, embora estejam interligados. Vêm de vários tempos, circunstâncias e lugares, podem encaixar-se como matrioscas ou fugir em todas as direcções como fagulhas. Formarão, eventualmente, no fim, uma constelação? Não tenho nenhuma certeza.

Até porque nunca os poderei dar por terminados, serão sempre um contínuo interrompido, folhas de papel à solta, voando ao sabor do vento, que não me obedecem nem se deixam prender por mim. (GERSÃO, 2013, p. 9).

Da voz do próprio texto em *As águas livres* é possível extrair a dupla face da relação especular entre eles, que preza tanto a autonomia quanto a interligação, tanto o encaixe quanto a fuga. A resposta à pergunta “formarão uma constelação?” fortalece o aspecto plural, pois não há uma resposta, ou seja, os textos abrem-se para diversas possibilidades de ser ou não-ser, cadernos espelhados com textos espalhados. Os dois *Cadernos* de Gersão são apresentados como uma reunião de textos que não têm

necessariamente uma ligação entre si, pois há uma sorte de temas e assuntos espalhados como mosaicos pelas páginas e agrupados de maneiras distintas: em *Os guarda-chuvas cintilantes* são introduzidos pelas indicações de número e dia da semana, sem, contudo, indicar mês ou ano, e em *As águas livres* são ora indicados pelo nome do “caderno” ou “livro” de notas aos quais pertenciam, ora apresentados livremente na página. Elementos que transformam os *Cadernos* em duas produções peculiares no conjunto da obra da escritora portuguesa.

Vejamos, então, as apresentações que as próprias narrativas fazem de si: *Os guarda-chuvas cintilantes* identificam-se como “diário”, porém, considerando os aspectos comuns à escrita diarística, percebe-se a ausência de vários deles no texto, e talvez a mais pulsante dessas ausências é a que tem relação com a sequência temporal. Um diário tradicional não necessariamente tem que contar com registros diários⁴¹, mas é comum que se tenha uma progressão do tempo, baseada no calendário vigente, conforme o passar dos dias e das ocorrências da vida. Nesse texto isso não ocorre, e as datas indicadas transmitem uma impressão de aleatoriedade, com a indicação do dia da semana, mas sem a determinação de mês e ano. Por isso, é normal que, por exemplo, depois de “segunda, vinte e seis” venha “quinta, vinte e dois”, seguido de “sábado, vinte e oito”. Pela lógica seria impossível que estas datas fossem sequenciais, a não ser que ocorressem meses ou anos diversos, e é essa indeterminação que confere à narrativa um caráter diarístico peculiar, como se até mesmo a datação fosse ficcionalizada.

Outro aspecto comum aos diários mais tradicionais está relacionado às temáticas que abordam, sendo que, na maioria das vezes, os temas mais habituais são devaneios, pensamentos, reflexões acerca de questões relacionadas ao mundo particular ou público, sempre com impressões muito pessoais. É um espaço aberto, que, segundo Clara Rocha (apud MACHADO, 2008 p. 79), abriga confidências, notas, impressões de viagens, comentários de leituras, reflexões políticas, estéticas, morais. Para a estudiosa da escrita autobiográfica, os diários fazem parte de uma literatura que beira o real de quem a escreve, de sua existência. Portanto, assuntos

⁴¹ Um dos tópicos mais relevantes para a definição do diário, de acordo com Clara Rocha (apud MACHADO, 2008, p. 79), é o de ser um discurso determinado temporalmente pela sequência de datas não necessariamente regulares, em que pode haver a descontinuidade e o fragmentarismo. Nesse sentido, a narração pode ser alternada, e o tempo do discurso pode descontinuar o tempo da história, possibilitando, inclusive, uma leitura com interrupções.

relacionados à finitude do ser e à busca de sua identidade, por exemplo, são bastante comuns, quase sempre em tons confessionais.

Os temas que encontramos no texto de Gersão são extremamente variados. A própria autora comenta em entrevista que “[...] engloba textos que poderiam funcionar como pequenos contos, reflexões sobre a própria escrita e problemas do mundo, como a fome, a guerra, as desigualdades, as injustiças sociais.” (Carita, 1997, p. 29). Não é típico de um diário conter um enredo, mas pensando em um diário literário, se formos estabelecer um para *Os guarda-chuvas cintilantes*, seria dizer que há uma personagem central, que não é nomeada, e por várias vezes observam-se escritos relacionados à sua pessoa e tudo que a cerca, mas também há diversos outros que não têm, aparentemente, nenhuma relação com ela. Tal personagem, que é escritora, passa pelas dificuldades relacionadas ao ato de escrever e criar, principalmente pelo fato de ser também uma dona de casa e ter que conjugar as duas atividades. Além dela, aparecem ainda as figuras de um professor de Filosofia, Pip, e as de pelo menos outras três personagens importantes, como a Girafa, o Esquilo e o cão Dux. É da voz de Pip, que por vezes atua como crítico (ou, antes, emula o discurso da crítica), que parte o seguinte trecho, bastante citado nos estudos que contemplam a narrativa de 1984:

Não é um diário, disse o crítico, porque não é um registo do 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. Dixi. (GERSÃO, 1984, p. 20)

No excerto, é possível apontar a temática do género e sua discussão na própria enunciação. Com a indicação de “diário” no subtítulo, *Os guarda-chuvas cintilantes* apresentam uma estrutura diarística, e o comentário da personagem parece colocar em questão essa demarcação, estabelecendo um jogo de ser ou não ser (é um diário, não é um diário), em que cabe ao leitor, inserindo-se nesse jogo, deliberar sobre ambas as possibilidades. Para a personagem, o texto não é diarístico porque não dispõe da característica primordial para sê-lo, que é a de registrar os acontecimentos diários sucessivamente. O fato de haver, na mesma obra, a indicação do género e a negação dele aponta a um aspecto muito caro aos textos e à teoria literária

contemporâneos: o da desnecessidade de enquadramento, de categorização. Para fins deste trabalho, a discussão sobre a forma de escrita diarística, que leva a interpretar se a narrativa é ou não um diário, não é prioritária, inclusive porque muitos estudos primorosos direcionados mais especificamente a esse propósito já foram feitos⁴², mas vale destacar, ainda com relação ao trecho citado acima, o componente irônico que o atravessa, sobretudo pela forma como é apresentado, mimetizando um discurso autoritário, sentencioso, que se relaciona à postura do crítico, sempre muito autoritário e inflexível. De acordo com Cunha (2013, p. 303), existe uma “[...] figuração metonímica da *doxa* literária regida pela observância das convenções”, e o uso do termo latino “dixi” representa tanto o peso da tradição “que reprime formas renovadas de expressão” quanto “a intocabilidade da sua posição, refratária a qualquer contra-argumentação”.

Já a apresentação da qual *As águas livres* lança mão, e que abre o livro, é a seguinte:

Continuo a registrar notas em pequenos cadernos. Como sempre fiz, ao longo dos anos. Datei-as e poderiam corresponder a um calendário, mas relendo-as apercebo-me da impossibilidade de arrumá-las. Apesar das datas resistem a qualquer ordem, insistem em continuar soltas. Posso começar a lê-las pelo fim ou pelo meio. Não existe a ponta do novelo. Ou fui eu que a deixei cair, e perdi-a. (GERSÃO, 2013, p. 7)

O *incipit* narrativo parece ligeiramente retomar o *Caderno anterior (Os guarda-chuvas cintilantes)* por conta da menção a datas, a um calendário impossível que, com sua ordem, jamais se sobreporia à desordem de algo que se quer solto. Desse modo, estabelece-se, já de antemão, uma diferença entre o primeiro (que, mesmo de modo aleatório, ainda traz alguma datação) e o segundo caderno, além de servir como uma

⁴² Destaca-se, aqui, a tese de doutoramento de Sílvia Cunha (2013), que estudou a produção diarística na literatura portuguesa contemporânea. Cunha coloca em pauta a questão do(s) gênero(s) em *Os guarda-chuvas cintilantes*, e compila algumas das opiniões de pesquisadores a esse respeito. Segundo ela, “Maria Alzira Seixo admite ser este um livro ‘estranho e algo furtivo’, mas defende que, ainda assim, se lhe deve chamar ‘diário’ como faz a autora. Rogério Miguel Puga opta pela designação de ‘diário ficcional’, argumentando que não poderia tratar-se de um romance-diário. Maria de Jesus Galvão Matias classifica-o como ‘diário ficcionado’. Clara Rocha adota a designação de ‘diário heterodoxo’, acentuando a vertente da paródia da forma diarística. Maria de Fátima Marinho considera este livro como um ‘caso sui generis de diário’ que versa sobre a ‘reflexão, a vários níveis, sobre a escrita e a construção de enredos (imaginários ou não), através dessa mesma escrita.” (CUNHA, 2013, p. 322-323).

chave para a leitura: ao afirmar que não existe a ponta de um novelo, a voz narrativa antecipa o aspecto emaranhado do texto, que permite uma leitura entrecortada, fragmentária, sem importar muito o ponto de partida. Esse paralelo entre a escrita e o novelo é, aliás, muito caro aos estudos literários, pois o fio que entrelaça o tecido compara-se ao fio que tece o texto, sendo que os vocábulos *texto* e *tecido* têm, por sinal, a mesma raiz latina no verbo *texere*, tecer. A inexistência da ponta do fio é, também, mais um ponto que ressalta uma narrativa não-linear e refratária a disposições organizadas.

E há ainda outros tantos excertos em que o texto anuncia sua própria forma, como o que traça um paralelo entre os dois *Cadernos* e os coloca como espelhados um no outro, já destacado em outro momento, e que se segue por estas palavras:

Até porque nunca os poderei dar por terminados, serão sempre um contínuo interrompido, folhas de papel à solta, voando ao sabor do vento, que não me obedecem nem se deixam prender por mim. Pedacos de mundo em que tropeço como se tropeçasse em pedras, que não têm outro sentido para além de existirem, puro acontecer, em estado bruto. (GERSÃO, 2013, p. 9)

Há a concessão de autonomia aos textos, como se fossem eles que determinassem a maneira pela qual serão trazidos à tona, e assim o trecho acaba por explicar a própria forma textual, que se apresenta como “folhas de papel à solta, voando ao sabor do vento”, ou seja, a mistura de temas, com anotações de sonhos, reflexões e vivências entremeados a estórias com aspectos de micronarrativa dá o tom em uma narrativa cujos textos correm livres, assim como são livres as águas de seu título. Já as pedras em que se tropeça lembram-nos o peso do mundo trazido pela pedra no caminho de Drummond⁴³, de onde se parte de um estado bruto e se esculpe a poesia.

O fato de os cadernos trazerem em seu corpo textual um tipo de apresentação de si próprios configura mais um elo de autointertextualidade entre eles, e este elo está diretamente ligado à vertente metaficcional que os perpassa e que seguirá por toda a escrita. Em ambos os textos, que têm o fragmentário como ponto de partida, o

⁴³ Referimo-nos, aqui, ao poema “No meio do caminho”, composto em 1924 e publicado em 1928 pelo poeta mineiro Carlos Drummond de Andrade.

todo pode também ser compreendido pela reflexão que a escrita faz de si, como quando coloca em pauta suas definições genológicas e estruturais e quando instaura um jogo autointertextual com a memória literária da obra de Gersão. A propósito disso, aliás, *As águas livres* é, segundo palavras de Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira (2014, p. 155), uma mescla de “memórias e reflexões sobre literatura, arte, cultura portuguesa, vida moderna, ao mesmo tempo em que percorre as ruas num percurso à Cesário Verde”. De todos esses registros, que com perspicácia a pesquisadora relacionou aos *hypomnematas* tratados por Foucault⁴⁴, os que se ligam às reflexões sobre o universo artístico são os que mais nos atraem e, tendo em vista que este trabalho se propõe a pensar a autointertextualidade como uma estratégia composicional que leva à metaficção, vejamos os principais pontos de convergência entre os textos no que tange a seus processos de criação ficcionais. De *As águas livres*, destaca-se:

Arquivos: notas, ideias, temas, rascunhos, sugestões de ambientes, esboços de personagens, fotografias, recortes de jornais, ideias, sonhos, sensações, fragmentos, cartas, pedaços de diário, reflexões, hipóteses, papéis para deitar fora (mas adio sempre esse momento), papéis para retomar um dia (que igualmente vou adiando), correções, versões experimentais, e a dúvida constante se irei alguma vez chegar à versão final. (GERSÃO, 2013, p. 79).

Em *Os guarda-chuvas cintilantes*, encontra-se o seguinte trecho:

As folhas de papel espalhadas pela casa. Perdendo-se pela casa. De algum modo, não as controlava nunca, mesmo quando as fechava em gavetas, as prendia com grampos, clips, agrafadas em molhos, furadas e metidas em argolas, guardadas dentro de capas de cartão, elas encontravam sempre maneira de escapar, eram imprevisíveis, autónomas, sabia que teria de munir-se de uma paciência infinita e não tentar impor-lhes uma ordem sua, não tentar impor-lhes coisa alguma, aceitá-las apenas, assim, na sua vida própria, mesmo quando isso a desesperava não podia deixá-las perceber, porque de contrário

⁴⁴ São palavras de Foucault (1992, p. 135): “Na sua acepção técnica, os *hypomnemata* podiam ser livros de contabilidade, registos notariais, cadernos pessoais que serviam de agenda. O seu uso como livro de vida, guia de conduta, parece ter-se tornado coisa corrente entre um público cultivado. Neles eram consignadas citações, fragmentos de obras, exemplos e acções de que se tinha sido testemunha ou cujo relato se tinha lido, reflexões ou debates que se tinha ouvido ou que tivessem vindo à memória. Constituíam uma memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas; ofereciam-nas assim, qual tesouro acumulado, à releitura e à meditação ulterior”.

quebraria o pacto, a total não-interferência fazia parte do pacto que havia entre ela e as folhas de papel.

Encontrava-as assim por todo o lado, dentro de armários, entre latas de café e frascos de aspirina, totalmente riscadas a lápis de cor, no quarto das crianças, dentro de malas velhas, de carteiras de verão que não iria usar mais, debaixo das camas, dos sofás, por vezes completamente ilegíveis, estragadas, debaixo dos vasos de plantas, na varanda, quase dissolvidas pela água, indestrinçáveis da terra. (GERSÃO, 1984, p. 46-47).

Cada qual à sua maneira, os excertos sugerem, dentro da diegese, o próprio modo pelo qual os textos são apresentados, de forma que, no primeiro, há uma espécie de “definição” do que são arquivos, que se faz notar pelo uso do sinal de dois pontos (como também foi feito com “guarda-chuvas”) e condiz justamente com o aspecto formal de *As águas livres*, permeado de “notas, ideias, temas, rascunhos, sugestões de ambientes, esboços de personagens, fotografias, recortes de jornais, ideias, sonhos, sensações, fragmentos”, etc., ou seja, uma *mise en abyme* que denota o que é a própria narrativa. No segundo, os dois parágrafos ressaltam a autonomia de uma escrita que não segue regras, não se importa com linearidade temporal, com enredo, pois são “folhas de papel” que se organizam conforme desejam, sem que haja uma ordem a determinar, como se vê em *Os guarda-chuvas cintilantes*, de modo que essa “desordem” de folhas espalhadas em cantos variados parece sugerir a forma da narrativa, com anotações diversas e fortuitas.

Dos trechos acima, sobressai-se o tópico do processo da escrita, sempre relevante nos textos de Teolinda Gersão. Sobretudo em *As águas livres*, a revisitação da obra faz com que o processo criador seja uma cadeia contínua incapaz de se esgotar no trabalho do artista, ao transportar-se, também, ao universo do leitor, que acaba experienciando a fatura literária por meio da confluência entre texto narrativo e ensaístico. Não há, entretanto, uma tensão entre estes dois registros, visto que a estrutura textual em fragmentos tematicamente independentes promove uma reflexão clara e denotativa sobre o processo de escrita e seus desdobramentos, ou seja, não há um “mascaramento” do registro do ensaio.

Por esse ângulo, é possível pensar *As águas livres* sob a perspectiva de um **making of** da obra de Teolinda, uma vez que há o contato com os bastidores da criação literária, onde se mostram antigas estórias, processos de produção, decisões, descartes, retomadas, autorreflexões. Nas palavras de Vamberto Freitas (2013, s.p.),

“ler esta prosa recortada de Teolinda Gersão é entrar na mente e no cotidiano de uma grande escritora”, adentrando, até mesmo, suas reflexões teóricas acerca do ato escritural.

O processo da escrita e a relação com a literatura de uma autora contemporânea dá-se a perceber, por exemplo, em: “Suspendo-me frequentemente a meio da escrita, interrompo, adio, porque não aguento a sua claridade. Recuo, demoro tempo, muito mais do que necessito, o que é outra forma de fuga. E depois volto de novo, e recomeço.” (GERSÃO, 2013, p. 8). A voz textual compartilha sua experiência com o ato de escrever que, adjetivada pela “claridade”, supõe-se envolta em uma intensidade invasiva que a faz interromper o processo e postergar sua retomada, não sob as particularidades de uma procrastinação morosa, mas pelo receio do que a continuação do trabalho poderia causar-lhe, no sentido das revelações às quais estaria exposta. Do mesmo modo, na forma textual são percebidas as interrupções e os recuos pelo uso constante das vírgulas, que culminam em uma leitura também de pausas e suspensões e, no que toca à narrativa como um todo, os textos fragmentários são, igualmente, uma maneira de mimetizar esse processo escritural repleto de quebras e recomeços: “Os pequenos textos que funcionam como fuga ao texto principal – intervalos, derivativos, momentos de gozo, registos curtos do imediato. O prazer dessas pequenas fugas.” (GERSÃO, 2013, p. 155). Note-se que, por essas palavras, é possível depreender o método com o qual a escritora trabalha, abandonando ocasionalmente um texto para se entregar a outro que tenha surgido durante o exercício de escrita e, por esse prisma, o vocábulo “derivativo” condensa o próprio método, uma vez que, como adjetivo, pode significar ora o desvio e a fuga, como substantivo uma “ocupação ou divertimento para distrair ou para fugir à realidade”⁴⁵ e, como originário do verbo “derivar”, significa alguma coisa que provém de outra, ou seja, é como se o “texto principal” fosse um mote para textos adjacentes, uma espécie de *mise en abyme* do processo de escrita. Mais uma vez, o excerto mostra também o que é a forma do próprio texto, com “registos curtos do imediato” que, compilados, constituem o que é *As águas livres*.

Considerando ainda os desvios e as paradas no meio do processo, há vários outros momentos em que se depreende a relação da escritora com esses movimentos

⁴⁵ Segundo definição encontrada no *Dicionário Online de Português*, disponível em <https://www.dicio.com.br/derivativo/>, acesso em 04 de dezembro de 2016.

da atividade artística, como em: “Vou ser forçada a interromper o livro que escrevia, porque de repente este se sobrepôs. A minha intenção não era esta, mas terei de seguir este caminho. Não tenho alternativa. Se tentar de outro modo, nenhum dos livros avança.” (GERSÃO, 2013, p. 121). Revela-se, aqui, a situação do artista perante o arbítrio em sua ação criativa, como se o objeto criado já contasse com uma elementar autonomia ante seu criador, que acaba tendo o trabalho regido por seu invento; ao mesmo tempo, o artista também tem a opção de não se deixar cativar, mantendo sua autonomia; entretanto, sob a pena de empacar em ambos os livros, percebe-se refém e decide se entregar. Nessas interrupções é que se dá, ademais, a escrita de notas e reflexões, de “pequenos textos”, ou seja, a construção dos *cadernos*. A respeito disso, lê-se:

Era sempre através de outros pequenos textos que se aproximava do texto central que interrompera. E agora não ousava voltar para ele outra vez de repente, sondava-o antes de se aproximar, como alguém que procura reatar com um amante antigo e não o faz directamente, avança devagar, com cautela, em pequenos passos, ou procura contactá-lo por interposta pessoa.

Sim, é sempre com humildade e a medo que me aproximo de um texto interrompido. Não sei se ele vai aceitar-me de volta ou excluir-me. (GERSÃO, 2013, p. 142).

Essa escrita em forma de “pequenos textos”, uma espécie de rodapé do “texto principal”, culmina na elaboração de outro material com potencial igualmente artístico, haja vista a possibilidade de se voltar a interagir com o texto anterior por meio dele. No caso de Gersão, há a oportunidade de transformá-lo, aliás, em objeto de publicação, resultando nos *Cadernos* alvos desta pesquisa. No que concerne a isso, mais uma vez há a escrita falando de si, considerando que os “pequenos textos” são o conteúdo da própria narrativa em questão.

As duas anotações destacadas, expostas na mesma página e em sequência, mas com o espaço em branco a separá-las, parecem fazer parte de um mesmo raciocínio; no entanto, apresentam pessoas discursivas diferentes, sendo que a primeira tende à terceira pessoa e a segunda anotação fala em primeira pessoa. Essa mudança é paradigmática de uma escrita que lança mão de textos tanto com aspectos

ficcionais como autobiográficos, pois no primeiro o tom é de contar algo sobre alguém, e no segundo há uma afirmação “pessoal”.

O modo por meio do qual os *Cadernos* foram construídos também é observado no seguinte trecho: “Nunca devo deitar fora o que escrevo, mesmo o que me parece desgarrado e absurdo. Quando menos espero, de repente encaixa num todo que já lá estava e eu não via” (GERSÃO, 2013, p. 150), em que se constata a iminente possibilidade de combinação dos textos e notas, tal como ocorre nas narrativas. A respeito desse “encaixe”, é possível pensar em uma escrita que, por ser fragmentária, apresenta-se ora de modo aleatório ora combinatório, e percebe-se isso pela maneira como as notas seguem-se umas às outras. Em *As águas livres*, há blocos de textos que parecem seguir ao acaso, como, por exemplo, nas páginas 110 e 111, que apresentam uma nota versando sobre as tascas de Lisboa, seguida de uma outra relativa ao *Livro de sonhos*, em seguida uma observação sobre determinada crença antiga contada por um amigo, depois uma reflexão sobre o que é o Sentido, outra sobre o processo de escrita, e por aí vão se emendando as notas. “A liberdade de uma escrita solta, ao sabor do acaso”, é o que se lê na página 12. Porém, no meio dessa aparente aleatoriedade, encontra-se também uma ordem combinatória, deduzida de algumas sequências nas quais há um *continuum* temático e discursivo. Em linhas gerais, pode-se dizer que em *As águas livres* encontram-se alguns topos mais recorrentes, como a busca de uma casa para se viver, as reflexões sobre o fazer artístico, os apontamentos oníricos (provindos do *Livro dos sonhos*), as anotações de cunho diarístico (que parecem registrar situações passadas), as deambulações por Lisboa, as anotações nos cadernos relativas às cidades em que se viveu, dentre outros. Assim, é perceptível um encadeamento entre muitos textos, como se uma anotação fosse um mote a outras, como, por exemplo, nas páginas 64 e 65, em que uma anotação que comenta sobre o “duplo” e sua relação com os sonhos é seguida por outra que fala de uma carta de aniversário que Freud teria enviado a Schnitzler confessando que o via como seu duplo, que por sua vez é seguida de outra nota que compara o escritor a um psicanalista.

Do mesmo modo, entre as páginas 95 a 98, é possível verificar uma sequência temática cujo mote é a dicotomia tristeza/alegria: são seis textos de tamanhos variados que, cada um à sua maneira, discorrem sobre o lugar e a importância dados a esses dois estados sentimentais na sociedade. Há, por conseguinte, uma evidente

linha sequencial e combinatória entre tais anotações, que são: 1) a constatação da existência de uma multidão de pessoas tristes, que vão riscando no calendário os dias de suas vidas imersas em vazio; 2) a lembrança de que também limoeiros e laranjeiras são acometidos pelo vírus da tristeza, que sugam sua resistência e os fazem definhando até a morte; 3) o culto do sofrimento, representado pelo luto nas aldeias, onde se faz questão de demonstrar publicamente a dor por meio das vestes e das condutas contaminadas pela ideia da morte; 4) a indagação sobre o espaço deixado à alegria em uma sociedade que nos empurra ao “terreno pantanoso da tristeza”, sobretudo nos discursos religiosos que impõem a culpa, as penitências, o cerceamento do corpo; 5) novamente o trecho é iniciado com a indagação sobre o lugar da alegria e tudo que dela provinha, como “o desejo do outro, a fome de carícias, de intimidade, de ternura”, e a constatação de que o riso é uma arma contra a tristeza vinda dos altares, das homilias, dos púlpitos, e dos poderes instalados; 6) o fato de o fado de Coimbra ter sido vedado às mulheres e a tristeza ser um vírus que acomete, além dos limões, a sociedade portuguesa – que o protege e cultiva ainda hoje. São estes seis os apontamentos que, de um modo ou de outro, habitam o campo semântico da dicotomia tristeza/alegria, gerando uma sequência textual combinada que, junto com outras, formam blocos temáticos na narrativa.

O fato de as notas serem apresentadas tanto de maneira aleatória quanto combinada corrobora a fragmentação advinda do que pode ser assemelhado a um *livro de artista*, que, dentro do domínio das artes plásticas, são espaços dedicados à exposição de rascunhos, ideias, críticas, reflexões - sempre de um modo artisticamente trabalhado, podendo isso ser feito em cadernos, livros, ou até mesmo em páginas na web. De acordo com Paulo Silveira (2001, p. 95), é comum ao artista plástico utilizar-se de cadernos ou livros de notas – reais ou simulados – como complemento de sua vida profissional ou afetiva e, mais que isso, movimentar ao mercado artístico esse conjunto de notas e esboços pessoais, agregando valor ao seu pré-produto. Os *Cadernos* de Gersão, sobretudo *As águas livres*, adquirem ares de livro de artista à medida que refletem acerca do processo criativo da trajetória escritural da autora, com pensamentos construídos a partir da obra e que assumem nuances de crítica. Não há, contudo, a tentativa de descrição de um processo criativo, mas a constatação de uma poética em movimento, de uma obra que se revisita e se comenta aos olhos do leitor.

Alan Cichela (2011, p. 12) ressalta que anotações feitas por artistas em livros não são nenhuma novidade, tendo em vista que podem ser observadas já em Leonardo da Vinci (1452 – 1519), por exemplo, mas foi nas décadas de 1950 e 1960 que ganharam destaque como um fim mesmo, como o próprio trabalho artístico, não mais como meio para desenrolar uma obra. Os cadernos de artista são linguagem e metalinguagem tornadas concretas, são um estúdio sem portas ou barreiras físicas. De acordo com Fernanda Vasconcelos (2016, s.p.), articulista em um blogue sobre narrativas do século XXI, em muitos textos contemporâneos é normal encontrar o que Reinaldo Laddaga, em *Estéticas de laboratório: estratégias das artes do presente* (2013, s. p.), chama de “estado de estúdio”, no qual o escritor aparece escrevendo ou comentando suas estratégias de escrita, tematizando-se em seu local de trabalho”. Para Raphael Couto (2014, p. 2), “os cadernos [de artista] mantêm esse caráter tradicional do espaço de notas, de um diário fragmentado e multidirecional”. Em *As águas livres*, a própria narrativa assume-se como “[...] fragmentos, ecos, pedaços de memórias. Coisas soltas, sem nexos: [...]” (GERSÃO, 2013, p. 45), atestando a heterogeneidade temática de suas notas.

Um aspecto comum que se depreende nas leituras acerca dos livros de artista é o fato de servirem a seus produtores como uma fonte de ideias, um depósito de estímulos ao qual retornam sempre que querem resgatar memórias, obter inspirações ou reconhecer seus percursos. Cichela (2011, p. 12) comenta sobre essa forma de trabalho de característica processual, que prestigia o ir e vir, o olhar e voltar a olhar, algo que auxilia na percepção das possibilidades e dos desdobramentos do material artístico. A voz narrativa de *As águas livres* declara:

Sempre tive medo de escrever estes *Cadernos*, muitas vezes os pus de lado, adiei ou desisti deles. Nunca soube até que ponto me esterilizam, me distraem do essencial, cultivando o fragmentário. Ou até que ponto são uma raiz a que posso sempre voltar, um grão de identidade que não muda embora se transforme, águas livres onde mergulho como numa fonte de onde se regressa renascido. (GERSÃO, 2013, p. 41-42).

A dúvida e o receio da escritora em saber se os cadernos seriam uma forma de alheamento ou de inspiração decidem pela segunda opção, pois não houve a desistência e a relação estabelecida com eles é a de um reconhecimento genuíno de

identificação enquanto artista, uma zona que atua em favor da memória, onde retorna para buscar a si e à sua escrita. Associar os cadernos a águas livres, em uma menção direta ao título do livro, faz com que se entenda a essência da narrativa em questão, que não obedece a regras nem se compromete com delimitações.

Em *A cidade de Ulisses* (2011), em que o universo das artes plásticas é um dos panos de fundo do romance entre Paulo e Cecília, a personagem feminina é autora do que se percebe ser um punhado de livros de artista, que acabam por fazer parte da exposição comandada por Paulo em homenagem a Lisboa. Há a referência a centenas de cadernos de notas e indicações fragmentárias, em que Cecília rascunhava, esboçava e escrevia sobre seu trabalho e, em determinada altura, é sugerido que tais “Cadernos” (agora com letra maiúscula) fossem publicados: “E há, naturalmente, material para muito mais. – Eu sei, disse ele. Livros, por exemplo. Um livro com a obra. Uma fotobiografia. A publicação dos Cadernos. Outras exposições, temáticas ou cronológicas.” (GERSÃO, 2011, p. 186). É curiosa a relação que se estabelece entre os Cadernos da personagem-artista Cecília Branco e os *Cadernos* de Teolinda Gersão, especialmente pelo modo de organizá-los, qualificando-os pelos locais em que se viveu; assim, Cecília tem os *Cadernos de Estocolmo*, os *Cadernos de Londres*, os *Cadernos de Lisboa*, e em *As águas livres* encontram-se o *Caderno de Sintra* e o *Caderno de São Paulo*, por exemplo. A aproximação entre eles ressalta, ainda, a autointertextualidade, pois é quase inevitável, ao se ler *As águas livres*, fazer a remissão ao *modus operandi* do trabalho de Cecília Branco exposto em *A cidade de Ulisses*.

Voltando à ideia da metaficção como um fio condutor que atua em favor da autointertextualidade, há muitas outras passagens que revelam o trabalho do artista e o seu modo de encarar a produção da escrita. Concordamos com Vamberto Freitas (2013, s.p.), quando faz menção a um “magnífico autorretrato [sic] oferecido aos seus leitores [de Teolinda]”, ressaltando que, em *As águas livres*, a autora revela os meandros de seu processo de produção. A dada altura, lê-se: “A estrutura e a escrita são determinadas pelo conteúdo, confirmei novamente anos mais tarde. E é um processo que não controlo: Cada livro é único, faz tábua rasa dos que o precederam, e é ele, e não eu, que escolhe o modo de ser contado.” (GERSÃO, 2013, p. 33). A voz narrativa partilha com o leitor o (auto)reconhecimento do funcionamento de sua escrita, as percepções que foram se formando com o decorrer de sua produção.

Assume que trabalha bem em cafés, mesmo com o barulho que se faz em volta (2013, p. 30), que não tem intenção de entender nem racionalizar demasiadamente as personagens (p. 113), que o ritmo e a música são os primeiros elementos que surgem na composição de um livro (p. 116), que gosta de escrever à noite, sozinha em casa (p. 127), ou então no comboio (p. 144). São anotações como essas que colocam o leitor frente a um “autorretrato” da escritora que detém a voz narrativa, inserindo-o em um outro lado da relação que comporta a interação autor-texto-leitor; há uma desmitificação da figura do autor, muitas vezes envolta em atmosferas misteriosas, e o texto faz-se como ponte entre os domínios do autor e do leitor, em que este último passa a saber, então, das particularidades do universo do produtor da escrita, adentra a oficina da construção literária.

Da mesma maneira, escancaram-se as relações de uma escritora às voltas com os desafios que a palavra lhe impõe, algo comum ao ofício de todo escritor: “Apagar as palavras e colocar em seu lugar as coisas. É desse lado que estou. Como escreveu há milhares de anos um dos pré-socráticos: «Procura as palavras a partir das coisas, e não as coisas a partir das palavras.»” (GERSÃO, 2013, p. 92). Em outros momentos, a palavra volta a ser protagonista das notas:

É um erro acreditar que se escreve com palavras. Quem assim pensa está perdido, as palavras são uma cilada.

Suponho que é isso o que me angustia e apavora em alguma poesia, de que logo fujo quando começo a lê-la: a procura obsessiva das palavras que se torna quase um fim em si mesma, a tentativa suicidária da depuração do texto até ao osso. (GERSÃO, 2013, p. 91).

Se as palavras são uma cilada para quem escreve, também o são para quem lê, e a escritora se coloca como leitora quando confessa a angústia ao se deparar com as armadilhas da palavra em “alguma poesia”, e arma também para nós, leitores, uma cilada, colocando-nos em um labirinto repleto de desafios. Em parte de uma anotação, a voz narrativa, ao discorrer sobre o ato de se fazer apostas em um totoloto⁴⁶, argumenta que os números sorteados estão sempre lá e, depois de rifados, fazem o

⁴⁶ Conforme *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*, é um “jogo de azar instituído em 1985 pela Santa Casa da Misericórdia de Lisboa e que consiste num palpite de um conjunto de seis números (de 1 a 49), sorteados, semanalmente, pela extração de bolas numeradas”.

jogo parecer fácil. Assim também seria com a escrita: “Escrever também é assim: as palavras estavam todas lá. Bastava tocar-lhes, escolhê-las. Só isso.” (GERSÃO, 2013, p. 111). A combinação léxica ganha *status* de um jogo de sorte/azar, cujo sucesso é capaz de construir mundos: “Quando se encontram as palavras certas, as coisas, sobre o papel, transformam-se no que nunca foram: a mais banal das pessoas converte-se em personagem, e em aventura a mais incolor das vidas.” (GERSÃO, 2013, p. 122). Ao par de questões ligadas à relação entre as palavras e as coisas ou outras questões da filosofia da linguagem que os trechos suscitam, ressaltamos a proximidade que o leitor passa a ter com o ofício da escrita, ficando ciente das escolhas feitas pela escritora e de seus passos na busca pelas palavras. O leitor, aliás, é motivo de outra anotação na narrativa:

O leitor é alguém que torna o meu trabalho justificável, que aceita as minhas escolhas: a literatura como artesanato e não indústria, a mão e não a máquina, o tempo intemporal e não o tempo descartável do consumo.

O leitor sanciona as minhas tentativas, as conseguidas e as falhadas, que nunca verão a luz do dia, o tempo que gasto, o tempo que ganho e o que por vezes perco, e aceita que eu desapareça no silêncio, quando não encontrei a solução.

Quando quase desespero, lembro-me de que também Vieira⁴⁷ disse a alguém que visitava seu ateliê: Estas telas estão inacabadas, porque não encontrei a solução. (GERSÃO, 2013, p. 158-159).

O “modo de produção” da voz narrativa que não se rende a apelos mercadológicos, que pensa a literatura no seu aspecto engenhoso de manufatura, nada programático, é dividido com o leitor de modo a torná-lo tão cúmplice da escritora quanto é da escrita. Lygia Fagundes Telles, em *Durante aquele estranho chá* (2002), diz que estabelece sempre uma ligação fraternal com o leitor, como se, por meio da palavra, estendesse a ele uma ponte⁴⁸. A aceitação que a voz de *As águas livres*

⁴⁷ Maria Helena Vieira da Silva, artista plástica portuguesa, nasceu em Lisboa no início do século XX e foi viver na França, onde se casou com o húngaro Arpad Szenes, também artista. O casal viveu por um tempo no Brasil por conta das complicações da II Guerra, e um dos trabalhos mais significativos da artista no país é o painel de azulejos localizado no refeitório da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, datado de 1943. Vieira da Silva também é a artista responsável por “La machine Optique”, que compõem a capa de *Os guarda-chuvas cintilantes* (1ª edição, de 1984), a que Teolinda Gersão se refere em *As águas livres* (2013, p. 29).

⁴⁸ Em seu livro de fragmentos memorialísticos, Lygia assinala: “Pensei um dia, estendo ao leitor a minha palavra assim como se estende uma ponte e digo, Vem! Então esse leitor que acaba por ser meu

reconhece no leitor de sua obra remete também a essa cumplicidade fraterna, como se houvesse um acordo de adesão por parte do leitor, considerando que a própria forma da narrativa apresenta-se como uma reunião de textos-tentativas. De algum modo, a referência às telas inacabadas e sem solução de Vieira ratificam o próprio projeto de escrita dos *Cadernos*, que conta com algumas anotações que são verdadeiros contos e outras que são curtíssimas, sem desenvolvimento narrativo, como se ficasse para o leitor ir em busca da “solução”. A respeito disso, a lembrança de outro texto de Gersão vem à tona: em *Os teclados* (1999), Helena Estevão é uma personagem escritora que surge em um artigo de jornal encontrado por Júlia, a protagonista, no consultório dentário. Assim como em *As águas livres*, a mulher também fala sobre um mundo transformado em mercado, em que o tempo “parecia ter sido terrivelmente encurtado” (GERSÃO, 1999, p. 53-55) e, acerca do leitor:

Ela gostaria de pensar que o leitor era como o escritor, de certa maneira a sua outra face, disse a mulher: Aceitava os mesmos riscos, passava as mesmas noites em claro, tropeçava nos mesmos escolhos, sonhava os mesmos sonhos. Para depois reagir sobre eles, eventualmente contra eles. (GERSÃO, 1999, p. 53-55)

Enxergamos, nos trechos das narrativas de 1999 e 2013, mais uma relação autointertextual que trata da partilha de responsabilidades com o leitor, atribuindo a ele uma face imprescindível da moeda, como se “reagir sobre os mesmos sonhos” – tal qual assinala Helena Estevão – fosse parte da “solução não encontrada” pela voz narrativa dos *Cadernos II*. Considerando a ligação entre as falas das escritoras, é possível dizer que, talvez, a solução nem seja encontrada, pois, de acordo com Estevão, “não importava o que se tinha pela frente, o teclado, o mundo, o Minotauro ou a esfinge. Algumas pessoas eram feitas para desvendar enigmas, passariam a vida a tentar” (GERSÃO, 1999, p. 56), mesmo que a “solução” para estes seja permanecer sem solução, como nas telas de Vieira e nas tentativas falhadas da autora.

Outra intersecção entre os pensamentos das vozes em *As águas livres* e *Os teclados* dá-se com relação ao que expressam sobre o tempo. Na primeira, diz-se que o leitor sanciona “[...] o tempo que gasto [a escritora], o tempo que ganho e o que por

cúmplice, leitor e cúmplice, chega até onde eu estou. Fraternalmente reparto com ele essa palavra como se reparte o pão.”

vezes perco, [...]” (GERSÃO, 2013, p. 158-159), o que vai ao encontro do que Helena Estevão já dissera na entrevista do suplemento jornalístico: ao ser perguntada sobre o significado de estar presa ao teclado [do computador], a escritora responde que “Talvez fosse uma forma de perder o seu tempo e a sua vida, dizia finalmente. Ou também de ganhá-los – o problema é que nunca se sabia. Talvez a verdade fosse, ao mesmo tempo, ambas as coisas.” (GERSÃO, 1999, p. 53). Nota-se, portanto, a proximidade entre os discursos das duas vozes, que partem de locais de fala semelhantes e trazem a hesitação entre saber se o tempo destinado à escrita é um lucro ou uma perda e a relação que isso tem com o sucesso ou não da tentativa. Ganhar ou perder, nesse caso, não assumem características de oposição e tornam-se quase complementares, e ambas as escritoras sabem que se ganha mais do que se perde, pois, conforme outro trecho de Estevão em *Os teclados*: “[...] os livros aconteciam no tempo. Como a música. Os romances, sobretudo. Eram, como a música, uma forma de medir e de organizar o tempo.” (GERSÃO, 1999, p. 54). Para além da forma textual articular, neste excerto, em que se percebe a cadência das frases com vírgulas e pontos, “organizando o tempo” com as pausas enredadas no discurso, o pensamento da escritora-personagem harmoniza-se com o de Paul Ricoeur (1978, p. 219), para quem a elaboração de histórias é uma forma de os homens articularem sua experiência temporal e, por meio das intrigas e desfechos, definirem o complexo curso das ações reais. Desse modo, a escrita é uma tentativa de organizar a experiência que, no entanto, aceita também o caos como uma solução (ou falta de uma).

Partindo, então, da perspectiva de uma ligação declarada entre os *Cadernos*, passaremos agora a observar a maneira por meio da qual a voz narrativa, elemento substancial para a singularização de ambos, é trazida à baila, já que se trata de uma escrita que escapa às classificações mais comuns.

2.1.2 Eco de vozes: autor implícito e autoficção

Para sustentar nossa análise a respeito da voz narrativa nos *Cadernos* de Teolinda Gersão, a argumentação será apoiada em palavras proferidas por essa voz, assinaladas em um trecho de *As águas livres*:

Houve quem, apesar de tudo, chamasse romance aos *Guarda-chuvas*. Julgo que poderia ser talvez um romance ao contrário, sem uma história dentro, embora muitas histórias possam assomar à superfície para logo desaparecerem, porque não quero contar nenhuma, **e onde não há um narrador, mas apenas as sombras que ele deixa na parede.** (GERSÃO, 2013, p.13, grifos nossos).

Este é um dos muitos excertos em que a voz narrativa faz uma apreciação crítica de sua escrita anterior no corpo dos *Cadernos II*. Essa voz foge à figura do narrador consonante às acepções mais tradicionais para os estudos literários e, na própria diegese, há a indicação de que, em *Os guarda-chuvas*, não existe propriamente um narrador, mas sim suas **sombras**. É com estas, portanto, que pretendemos enveredar pelo texto, já que, tendo sido evocadas por quem o escreveu, adquirem significações que não se pode ignorar. De antemão, abre-se um parêntese para um fato curioso que diz respeito à etimologia da palavra: *sombra* é proveniente da palavra latina *umbra,-æ*, da qual derivaram, por exemplo, *umbrella* e *ombrello*, “guarda-chuva” em inglês e italiano. O dado interessante é a ligação que isto adquire com um dos textos de Gersão que está correlacionado ao que chamaremos de **narradores-sombras**, a saber, *Os guarda-chuvas cintilantes*. Sincronicidades que, em arte, podem levar a pequenas epifanias de sentido.

Encarar a voz narrativa nos dois *Cadernos* como possíveis narradores-sombra, que se localizam no espaço intervalar entre o autor empírico e o encenado, é estabelecer uma ligação entre os textos que fortalece a autointertextualidade presente na obra da escritora portuguesa, já que o modo de narração estabelece uma relação sequencial, juntamente com outros elementos, entre as narrativas em questão. É importante frisar, contudo, que a comunicação entre os textos não gera nenhum tipo de dependência, ou seja, a significação de um não depende da existência de outro, embora não seja errado afirmar que acabam se apoiando mutuamente, potencializando, assim, seus significados.

Em literatura, as sombras adquirem tematicamente sentidos diversos, e os mais comuns estão relacionados a elementos soturnos, imersos em trevas, com alguns aspectos místicos, muitas vezes ligados à morte (não é à toa que a palavra *umbral* – do latim *umbra*: sombra – seja utilizada para designar algo como uma zona purgatorial, a que os mortos são submetidos para obterem a purificação). Segundo Eliane R.

Moraes (2002, p. 97), a sombra figurou como motivo recorrente no imaginário europeu por muito tempo, sobretudo na consciência romântica, e o interesse pelo assunto, verificado também no fascínio pelo teatro de sombras introduzido em Paris por volta de 1770, foi muito além do campo do entretenimento, adquirindo intensidade em toda a arte oitocentista. A autora, para elucidar os motivos da obsessão de mais de uma geração em explorar as temáticas sombrias, cita uma frase do pintor italiano Giorgio de Chirico, para quem “há mais enigmas na sombra de um homem que caminha sob o sol do que em todas as religiões do passado, do presente e do futuro” (apud MORAES, 2002, p. 97). Sobre esse período, Moraes (2002, p. 101) apontou que houve pelo menos duas vertentes principais de exploração do mesmo tema, sendo uma aquela que coloca o indivíduo em contato com a sombra como uma extensão do eu, reveladora da condição trágica e imutável do destino mortal humano, e outra, a que se refere à perda da sombra por um processo de autonomização desta, que se desvincula do homem deixando-o disforme, com uma sensação de mutilação. Ambas, contudo, têm a morte como determinante, e da tensão entre homem e sombra surge a resignação do primeiro por defrontar-se com a constatação de sua impotência perante o destino trágico.

Interessam-nos as sombras como elementos de composição estrutural da inquietante voz narrativa, como parte da técnica de escritura textual. Diante disso, lança-se mão de uma pergunta fulcral: pode uma sombra ser desvendada? Se sim, isso não acarretaria a perda de sua característica principal de sombra, de se manter obscura, velada? Pensamos que, se são as sombras de um narrador que estão a contar uma história, resta, portanto, a tentativa de iluminar estas projeções espectrais para desvendar ao menos minimamente seus muitos contornos, haja vista que, conforme registrado no trecho, são plurais, não havendo apenas uma, senão várias delas. De algum modo, esse aspecto de difícil delineamento vai ao encontro da complexidade em se atribuir uma definição ao tipo de narração dos textos, e por isso achamos pertinente partir de uma “chave” deixada pela própria narrativa para tentar interpretá-los.

Em escritas tão peculiares como *Os guarda-chuvas cintilantes* e *As águas livres*, a questão relacionada às vozes narrativas adquire suma importância por fugirem do padrão: um dos *Cadernos*, um “diário” (do qual se espera um único narrador de memórias e relatos), é apresentado com variadas vozes, e, em outro, as

margens da ficção parecem totalmente diluídas, absorvendo de modo intenso as características do ensaio. Qual seria, por conseguinte, a melhor ótica de análise destas vozes? Há um autor implícito nas narrações? Podem estas ser consideradas autoficções? Para encarar tais questionamentos, convém adentrar um pouco o universo destes conceitos, a fim de elucidar a escolha pela designação advinda da própria obra, de que as vozes são vestígios das sombras de um narrador. Assim, pensar em um narrador-sombra, como quer este trabalho, é seguir por um caminho que não pretende revelar um tipo de narrador – o que significaria classificá-lo segundo os modelos tradicionais –, mas rastrear seus vestígios. Tentar permear a liquidez de discursos rarefeitos, de vozes impalpáveis que, como as sombras, delineiam um objeto (discursivo, no caso), porém, conferindo-lhe o mínimo para se fazer distinguível. Vejamos, então, algumas das sombras que nos falam nos textos selecionados, sob as perspectivas do autor implícito e da autoficção.

A obra *Os guarda-chuvas cintilantes* pode ser apontada como uma das que mais causaram estranheza nos leitores de Teolinda Gersão, dada sua diferença formal com relação às anteriores. Em *As águas livres*, como já notado, há a indicação deste estranhamento, sobretudo porque nos textos precedentes, que são *O silêncio* (1980) e *Paisagem com mulher e mar ao fundo* (1982), a forma romanesca, embora longe de ser considerada tradicional, ainda se valia de elementos narrativos substanciais, como enredo, personagens, ambientação. Já em *Os guarda-chuvas* essas categorias são habilmente subvertidas, apresentadas de modo singular em uma trama construída para abrigar textos que, devido a sua gênese diarística, são por natureza fragmentários. Levando em conta que um diário é um arquivo de textos e registros dos acontecimentos ou pensamentos do dia-a-dia, cada texto poderia estar carregado de autonomia, não fosse a prerrogativa de que o autor seja o mesmo para todos eles, isto é, um diário pessoal deve lançar mão de um único “eu”, um mesmo emissor para todos os registros.

Na narrativa de Gersão, a junção de vozes variadas, provindas de diferentes emissores, como uma escritora, um professor de filosofia e um cão, leva-nos a um estado de confusão acerca de quem de fato escreve o diário. Trata-se, pois, de um jogo com as multiplicidades do eu, “[...] os desdobramentos em muitos «eus» possíveis” (2013, p. 24), conforme se pode ler em *As águas livres*, em que uma mesma pessoa – no caso, a voz principal do texto, uma mulher escritora, mãe e dona-de-casa

– assume e incorpora outras vozes, às vezes díspares, às vezes complementares à sua. Alguns críticos enxergam essa complexidade de vozes como manifestações de *alter egos* da escritora-personagem, outros como vozes que, de um modo ou de outro, fazem parte do círculo de relações dela, sejam reais ou virtuais (do âmbito da imaginação). Em *A voz itinerante: ensaio sobre o romance português contemporâneo*, Álvaro Cardoso Gomes (1993, p.161-162) inclui uma entrevista com Teolinda Gersão, em que a própria escritora nomeia como *alter ego* uma personagem como o filósofo Pip, e ainda acrescenta que, além desta, há outras que irrompem na narrativa. Assim, um diário com várias vozes, com diferentes “eus” torna-se crível à medida que tais vozes são provenientes de um mesmo emissor, que revela no exercício da escrita suas outras identidades possíveis. São, conforme nossa hipótese, as projeções plurais das sombras de um narrador. Pip, por exemplo, um dos já citados *alter egos* e sendo, portanto, um “outro eu”, mesmo manifestando opiniões que se querem autônomas, carregará sempre traços de um *ego* matriz, como uma sombra que infalivelmente apresenta os traços delineados do objeto que intercepta a luz. Desse modo, corrobora ou revela elucubrações de uma voz que se mostra por meio de diferentes *personas*.

Considerando os aspectos narrativos tanto em *Os guarda-chuvas cintilantes* quanto em *As águas livres*, é possível destacar dois conceitos capazes de serem aproximados às vozes de ambos, que são os que provêm do **autor implícito** e da **autoficção**. Pensamos nessas duas possibilidades por se acercarem de textos que não exibem um narrador facilmente reconhecível e por, principalmente, tratarem de vozes que são, de algum modo, relacionáveis à figura do autor da obra. Não há, neste trabalho, o anseio de demarcar uma classificação aos narradores dos *Cadernos*, pois a intenção inicial de enxergá-los como “sombras” leva ao campo da indefinição que deste termo emerge, ou seja, uma correspondência ao que é volúvel, impermanente. Ainda assim, faz-se importante adentrar os domínios desses dois conceitos de voz narrativa que mais se aproximam dos textos em questão e iluminam as análises, a fim de examinar a maneira como as vozes atuam e demarcar correspondências, desvios, acréscimos.

O termo autor implícito, cunhado por Wayne Booth em *The rhetoric of fiction* (1961) e já bastante discutido no âmbito teórico, ao mesmo tempo em que é abraçado por algumas análises literárias, encontra resistência em outras. O próprio Booth,

posteriormente, continuou refinando sua ideia, como nos indica Seymour Chatman (1990, p. 80). Para o criador do termo, o autor implícito seria basicamente uma instância intermediária entre o autor real do texto e a voz narrativa, e não deve nunca ser imaginado como uma pessoa física, ou seja, confundido com o autor empírico. A bem da verdade, a imagem desse último dificilmente não é evocada pelo leitor, que vislumbra um ser semelhante ao autor da obra, porém, Chatman alerta para que não se pense o autor implícito como um substituto humano, e atenta ao fato de que a obra, depois de finalizada e publicada, assume uma autonomia com relação ao autor real, passa a ser algo “auto-existente” (self-existing thing). De acordo com ele:

Invention, originally an activity in the real author's mind, becomes, upon publication, a principle recorded in the text. That principle is the residue of the real author's labor. It is now a textual artifact. The text is itself the implied author. [...] The implied author supersedes the real author. (CHATMAN, 1990, p. 81)⁴⁹.

O autor implícito passa, então, a ser a “instância” de valor, tendo em vista que se trata, agora, de uma construção artística, como se a própria obra revestisse a pessoa de seu autor com sua aura de invenção. É uma identidade estética criada para ministrar o desenrolar da trama. Para fundamentar ainda mais sua afirmação, Chatman evoca o linguista Roger Fowler, que assinala que o texto, depois de pronto, torna-se público e, enquanto linguagem, está carregado de valores sociais, sendo o leitor tão produtor de significados quanto o autor. Nada de novo nas palavras de Fowler, considerando que sua afirmação faz parte de um conhecimento partilhado nos estudos literários, mas evocá-lo é interessante neste momento por ir ao encontro das palavras da voz narrativa em *As águas livres*, nos seguintes trechos:

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. (GERSÃO, 2013, p. 25).

É nesse instante em que o livro surge que o seu autor começa a desaparecer. O que se segue, a partir daí, serão sempre outras visões,

⁴⁹ “A invenção, originalmente uma atividade da mente do autor real, torna-se, após a publicação, um princípio registrado no texto. Esse princípio é o resíduo do trabalho do autor real. É agora um artefato textual. O próprio texto é o autor implícito. [...] O autor implícito substitui o autor real.” (Tradução nossa).

propostas, leituras, por vezes opostas à visão do autor, que, no conjunto, serão a vida do livro. Enquanto ele não morrer. (2013, p. 28-29).

Depreende-se, dessas palavras, a dinâmica de interpretação e ativação dos textos que segue à sua publicação, o pluralismo ao qual estão sujeitos e do qual são constituídos, que se relaciona diretamente à figura do leitor. É curioso o uso do pronome “ele” na última oração do segundo trecho, que pode se referir tanto ao livro quanto ao autor e, com a dualidade de possibilidades, remeter ora ao questionamento sobre ser possível ou não um livro morrer, ora sugerir, em um movimento autorreflexivo, a questão da “morte do autor”, verificada em teóricos como Barthes (2004, p. 57), por exemplo, para quem “[...] a escritura é a destruição de toda a voz, de toda a origem”, ou seja, é um neutro que propicia a perda da identidade, sobretudo do corpo que a escreve, e executa sua própria performance, desempenha sua própria fala. O texto é, pois, local em que são dissolvidos os sujeitos autorais, e o excerto, nesse sentido, pode atuar como uma chave interpretativa em uma narrativa que incita a ligação entre autor real e voz narrativa.

A autonomia que a obra adquire depois de pronta com relação a quem a produz talvez seja um dos fatores responsáveis pela resistência à terminologia “autor implícito”, uma vez que o “autor” continua invocado na nomenclatura. Segundo Lígia Chiappini Moraes Leite (1987, p. 19), “o autor implícito é uma imagem do autor real criada pela escrita”; portanto, quando há a existência de uma personagem ou de uma voz narrativa que tenha alguma relação com o mundo literário, a correspondência torna-se quase automática. De acordo com Ramón Pérez Parejo (2002, p. 119-120), a figura de autor implícito é uma figura chave nos textos de caráter metaliterário; é o autor artífice consciente da obra. Aparece especialmente quando há uma autorreflexão do texto sobre si, sobre sua linguagem, sobre seu gênero. Para o crítico espanhol, esta entidade ficcional encontra-se no intermeio entre o autor real e o narrador, e fornece **pistas** sobre os modos de se encarar a obra, dando instruções para sua decodificação.

Em *Os guarda-chuvas cintilantes*, o fato de a voz principal pertencer a uma escritora que está às voltas com as problematizações sobre seu ofício legitima ainda mais as reflexões acerca do universo literário. Falar de autor implícito torna-se, então, um tanto mais desafiador, pois os pensamentos da voz narrativa são pensamentos

comuns a um escritor, ou seja, torna-se mais fácil se deixar levar pela genuína confusão entre autor real e autor implícito. No caso desse texto específico de Teolinda, que é considerado como seus “*Cadernos I*”, há ainda o fato de ter adquirido uma estreita relação com os “*Cadernos II*”, que é uma narrativa um tanto mais híbrida, com menções diretas a toda a trajetória literária da autora real, elevando ainda mais o impulso de estabelecer a correspondência entre autor empírico e autor implícito.

Embora possamos apontar passagens que, conforme assinala Parejo, seriam portadoras das pistas para a decodificação da escrita deixadas por um autor implícito, como no trecho em que o professor de filosofia Pip coloca em questão a demarcação do gênero da obra (“Não é um diário, disse o crítico, porque não é um registo do que sucedeu em cada dia” - GERSÃO, 1984, p.20), pensamos que é necessário cautela ao querer classificar a voz narrativa como um exemplo de autor implícito. Não é possível negar que a obra tenha elementos que condizem com as definições propostas por Booth e seus seguidores, mas o fato de as vozes serem tão plurais, em uma narrativa de tamanha particularidade discursiva, parece recusar um só enquadramento. Daí que chamar essas vozes de “sombas” pode se configurar como uma resolução condizente com a singularidade da escrita.

Teolinda Gersão, em conversa com Álvaro Cardoso Gomes (1993, p. 161), diz que a obra em questão brinca com a ficção em vários níveis, e por isso é uma provocação chamá-la de diário, pois tudo que há nela é fictício. Considerando Pip um “outro eu”, o comentário a respeito do gênero, capaz de propiciar discussões de caráter teórico, carrega uma nuance de autor implícito, como se fosse uma pista para a interpretação do leitor; se, como dito pela autora real, chamar-lhe diário é provocatório, negar que seja um diário também o é, pois soa como uma afirmação muito categórica em uma escrita subversiva por natureza. A questão passa a ser, então, justamente a problematização das formas convencionalizadas. Não interessa, portanto, nesse caso, uma resposta que se queira definidora, e o fato de termos, na mesma obra, a indicação do gênero e a negação dele nos leva a um aspecto muito caro aos textos e à teoria literária contemporâneos: o da desnecessidade de enquadramento e categorização, como vimos afirmando. Essa “brincadeira” provocatória de que fala a autora irrompe na ideia de que a fixação de categorias não é o que importa a uma obra literária e, no caso d’*Os guarda-chuvas*, é um componente

dos sentidos do texto. Importa que a fronteira tradicional dos gêneros seja questionada, colocada em jogo.

Em *As águas livres*, a diluição de categorias narrativas é ainda mais fortalecida, pois não há um arquitexto que o relacione a determinado gênero, como ocorre, por exemplo, n’*Os guarda-chuvas* com a indicação de “diário”. Uma possibilidade de pensar esses *Cadernos II* dá-se sob a perspectiva da autoficção. Daniela da Costa realiza um estudo desta narrativa de Gersão com vistas a seu aspecto autoficcional, mas salienta a dificuldade em classificá-la, já que se trata “de uma escrita que almeja a liberdade e o não enquadramento puro e simples em determinado gênero literário” (COSTA, s.d., s.p.). Pensar, desse modo, em *As águas livres* como sendo autoficção faz-nos examinar um conceito que existe há um tempo relativamente curto em literatura, uma vez que o termo foi assinalado por Serge Doubrovsky (1977) há menos de 40 anos. O escritor francês, incomodado com o questionamento de Phillipe Lejeune a respeito da possibilidade de haver uma narrativa ficcional com um dos dados mais escancaradamente biográficos do autor, ou seja, seu nome próprio, cria uma obra em que ele é a personagem e o narrador, e, enquanto escritor e crítico, tem suas indagações literárias como matéria ficcionalizada na narrativa. Foi em *Fils* (1977) que Doubrovsky cunhou o neologismo, tendo como ponto de partida a discussão da autobiografia:

Autobiografia? Não, isto é um privilégio reservado aos importantes deste mundo, no crepúsculo de suas vidas, e em belo estilo. Ficção, de acontecimentos e fatos estritamente reais; se se quiser, autoficção, por ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, fora da sabedoria e fora da sintaxe do romance, tradicional ou novo. (DOUBROVSKY apud FIGUEIREDO, 2010, p. 92, tradução desta última).

Aqui se percebe a origem paradoxal do termo, pois não é genuinamente nem autobiografia nem ficção. Coloca-se no entremeio dos dois, aglutinando polos cuja junção acarreta quase sempre problemas relativos ao gênero. Porém, o jogo sintagmático com a posição das palavras em “linguagem de uma aventura” – que tem relação com a biografia –, e “aventura da linguagem”, diretamente relacionada com a literatura e a ficção, é capaz de fazer notar que, embora a realidade biográfica seja

importante, ela estará sempre regida pelo viés ficcional, tendo em vista que é “confiada” à linguagem.

De acordo com Eurídice Figueiredo (2010, p. 91), a autoficção acabou por dividir espaço com o romance autobiográfico tradicional, levando em conta que este fora quase sempre deixado de lado pela crítica por ser visto como um híbrido dentro do romance ocidental. Conforme relata o criador do termo, a autoficção tem sido utilizada como definidora de textos de maneira indiscriminada, e, por isso, muitas vezes equivocada. Há, como em qualquer outro conceito, algumas particularidades básicas que devem ser levadas em conta para que um texto literário possa ser relacionado a ele. A principal delas é, segundo Doubrovsky (apud FIGUEIREDO, 2010, p. 92), a identificação entre os nomes de autor, narrador e personagem. Mas, na esteira desse uso descontrolado, é natural que até mesmo essa particularidade mais básica tenha sido alterada, e há estudos que apontam romances escritos em terceira pessoa como portadores de estratégias autoficcionais, a exemplo da narrativa *O filho eterno* (2007), do escritor brasileiro Cristóvão Tezza. Não queremos aqui avaliar se são ou não são autoficções, mas apontar que, muitas vezes, determinados conceitos entram em voga e, por isso, são utilizados à exaustão, de modo a tentar resolver com eles os embates suscitados por textos que, à partida, carregam as indefinições formais como parte de sua gênese. Além disso, com o passar dos anos, os conceitos são remodelados em favor de buscar alcançar a pluralidade formal dos textos literários e, de acordo com Régine Robin (apud FIGUEIREDO, 2010, p. 93), o sujeito narrado sempre será fictício justamente por ser narrado, ou seja, por ser ficção, um ser de linguagem, sem possibilidade de haver ajustamento entre autor, narrador e personagem. Assim, abre-se, portanto, o leque de textos que poderiam ser considerados autoficcionais, sobretudo em uma época propícia às “escritas do eu”, tendo em vista que alguns estudiosos relacionam o *boom* da autoficção aos fenômenos de superexposição ocasionados pela inserção expansiva das pessoas no mundo digital, especialmente por meio das redes sociais. De diferentes modos, muitas dessas pessoas passaram a “biografar” suas vidas, a expor seus “diários” com uma pitada de ficção, já que modelam e manipulam as informações da maneira que lhes interessa.

Conforme palavras de Luciene Azevedo (2008, p. 35), a autoficção pode ser entendida como um “apagamento do eu biográfico, [...] por meio da experiência de

produzir-se textualmente”, imprimindo à autoinclusão do autor na narrativa a ideia de performance, em que é criado um “mito do escritor” (Klinger, 2006, apud AZEVEDO, 2008). Não interessaria, portanto, a relação do texto com a vida do autor, mas com esses mitos que foram criados a partir do que ele inventou de si no texto. Ainda de acordo com Azevedo:

[...] o que é realmente novidade na autoficção é a vontade consciente, estrategicamente teatralizada nos textos, de jogar com a multiplicidade das identidades autorais, os mitos do autor, e ainda que essa estratégia esteja referendada pela instabilidade de constituição de um “eu”, é preciso que ela esteja calcada em uma referencialidade pragmática, exterior ao texto, uma figura do autor, claro, ele mesmo também conscientemente construído. (AZEVEDO, 2008, p. 37)

Dessa afirmação, é importante notar que a complexa relação entre as identidades autorais múltiplas e a figura pragmática do autor não resvala em sua “identidade real”, pois, enquanto autor, ainda fora do texto é uma figura construída, ou seja, faz-se também pela existência do texto; é uma manifestação performática⁵⁰ e, portanto, não há como confiar em um contexto de autoria, já que “a figura autoral é tão cuidadosamente construída quanto cada um dos “eus” criados no papel” (AZEVEDO, 2008, p. 43). Há, conforme a estudiosa, um hibridismo entre o ficcional e o autorreferencial que se equilibra de modo precário, que atua no entre-lugar. Em *As águas livres*, a multiplicidade vertiginosa do “eu” é metaforizada na figura do poço: “Definições de «eu»: Poço sem fundo onde nunca se acaba de cair; sucessão de camadas de sentido, em torno de um núcleo vazio”. (GERSÃO, 2013, p. 13). O “eu autor” assume sua posição instável, cuja referencialidade é ilusória e conduz à dedução do fingimento. É levado a pisar um solo movediço, em que não há veracidade referencial: “Não conheço portanto o sentimento de segurança de um terreno de que me apropriei, de um horizonte de expectativa a que regresso” (2013, p. 25).

A ideia de **desempenho performático** pode ser uma chave para entender uma voz narrativa que se identifica de tal modo com a pessoa do autor a ponto de citar

⁵⁰ Luciene Azevedo (2007, p. 139) utiliza a ideia de performance para analisar os narradores da contemporaneidade, sobretudo quando, de algum modo, há a identificação entre autor e voz narrativa. Segundo ela, o desempenho performático caracteriza-se por uma identidade instável, fugitiva, que “implica não apenas a “imitação” de uma pretensa autenticidade autoral, mas também seu deslocamento e ressignificação”, atua na ambiguidade e lança à desconfiança o enredo que encena.

nomes de entes que pertencem à sua família no “mundo real”, como no trecho que segue: “Em casa eu e o Luís partilhamos à vez a secretária, enquanto o outro trabalha na mesa de jantar. [...] Escrevi *O silêncio* sobretudo em cafés e na Biblioteca Nacional.” (GERSÃO, 2013, p. 31, grifo da autora). Sabe-se que o nome próprio citado é o mesmo do companheiro da escritora, assim como *O silêncio* é um de seus romances, o que perturba demasiado o entendimento da voz narrativa e induz à correspondência entre narrador e autor. De acordo com Azevedo (2007, p. 138), a performance narrativa “é uma instância que baralha a correspondência entre o vivido e o inventado, confundindo o enredo ficcional com informações biográficas como uma estratégia capaz de assegurar ao narrador assumir uma pluralidade de vozes”. Segundo a estudiosa, a performance é a estratégia que, nos textos da literatura contemporânea, corresponde à *função-autor* postulada por Foucault em seus estudos sobre o autor, função que opera na cisão entre identificar o autor com o escritor real e identificá-lo com o locutor fictício, ou seja, atua nesse lugar-entre e, portanto, em vez de confundir o escritor com o narrador, deve-se pensar as incontáveis personas que se manifestam nos textos. Assim, remeter a voz narrativa de *As águas livres* à pessoa de Teolinda Gersão por conta dos indícios autobiográficos, como se esta fosse a “dona” da voz, é simplificar a estratégia de composição das vozes e das personas textuais, que são plurais e performatizam diferentes atores de fala. Em *As águas livres*, lê-se: “A distância entre eu e eu – anular o intervalo, num instante em que tudo faz sentido – um instante volátil, que de repente passou e não está lá” (GERSÃO, 2013, p. 126), que se liga ao baralhamento causado pela indagação de quem é a voz discursiva, isto é, quem seriam os “eus” destacados, que partem de um mesmo referencial e só encontram entendimento no complexo intervalo entre ambos, na distância que os distingue. É essa distância intervalar (que no trecho é formalmente destacada pelo uso dos travessões) que configura a voz narrativa e a ideia de performance; *entre eu e eu*, interessa mais a preposição indicativa do espaço intermediário, inconstante, fugidio.

Para Eurídice Figueiredo (2010, p. 91), nossos tempos têm sido marcados pelo aparecimento de “novos tipos de escritas de si, descentradas, fragmentadas, com sujeitos instáveis que dizem ‘eu’ sem que se saiba exatamente a qual instância enunciativa ele corresponde”. Essa afirmação vai ao encontro das palavras de Sílvia Cunha (2013), que, em sua tese de doutoramento, analisou os diários ficcionalizados

na literatura portuguesa contemporânea. Seu estudo revelou que *Os guarda-chuvas cintilantes* é um desses textos transgressores, haja vista que, segundo ela, a própria Teolinda Gersão isenta-o de pertencer ao campo das biografias, sugerindo-o antes como uma narrativa “puramente ficcional” (2013, p. 299). O “eu” de difícil apreensão torna-se por vezes um “ela”, em um jogo pronominal que denota uma “tentativa de descentramento egótico do sujeito” (2013, p. 304). Eis o que enuncia a voz narrativa n’*Os guarda-chuvas*: “Os diários assentavam no equívoco de que o eu, o real e o tempo existiam e eram definíveis e fixáveis – mas a verdade era outra, para quem tivesse olhos suficientemente corrosivos para vê-la, suspeitou” (GERSÃO, 1984, p. 33). Percebe-se, neste excerto, a problematização da unicidade e definibilidade do eu, transportando-o à categoria do instável, que é justamente o campo onde assentam as sombras, o não-definível. Em *As águas livres*, o jogo pronominal vem claramente demarcado em alguns trechos, como os que seguem:

«Ouvia o despertador tocar mas continuava a dormir, sonhava que me levantava, vestia e ia embora, e pensava com enorme alívio que *ela* se tinha finalmente levantado e saído, e portanto agora *eu* podia continuar a dormir sem me preocupar com mais nada.» (GERSÃO, 2013, p. 86, grifos da autora).

Escrevia muitas vezes «ela» e não «eu».

Porque não queria ficar prisioneira de si mesma? Porque o gosto de efabular era mais forte? Porque se defendia melhor contra o tempo e os factos, distanciando-se deles?

Porque nenhuma vida lhe parecia suficientemente boa para entrar nela, definitivamente?

Talvez por tudo isso. E também pela sensação de que a qualquer momento poder dar um salto e olhar de fora era uma maneira esperta de ficar a salvo de sofrer. Ou de escapar à morte. Sabendo, naturalmente, que era apenas um jogo que jogava consigo.

(Mas qualquer jogo é terrivelmente sério. Todos os jogadores sabem disso.) (2013, p. 23).

Se podemos falar em fragmentação do sujeito, que se vê cindido em posições distintas, diferentes óticas e locais de fala diversos, o destaque aos pronomes *ela* e *eu* salienta, para além de toda essa desintegração, a questão da duplicidade. Há um duplo quando a mulher sonha consigo mesma e faz de si personagem, pois existe um “outro” atuando em uma narrativa onírica construída como uma peça ficcional. A ideia

de jogo que é assinalada no segundo trecho sustenta o desdobramento eu/ela e corrobora a invenção enquanto produtora de novas narrativas e possibilidades. O jogo é a escrita, território no qual é possível ser eu e ser outro, ser plural. Daí que, mais uma vez, classificar essa voz narrativa é limitar sua elementar pluralidade, e é nesse sentido que pensamos a sombra como um conceito para o delineamento dessas vozes narrativas.

Em *Os guarda-chuvas cintilantes*, há uma história em que a sombra torna-se personagem e se estabelece um embate entre o sujeito que porta uma máquina fotográfica e o objeto a ser fotografado, de tão difícil apreensão. Por isso são necessárias armadilhas que, no fim das contas, não surtem efeito algum, pois a sombra não se deixa apreender:

Segunda, vinte e nove.

Os artifícios, armadilhas, para apanhar a sombra.

Sair, por exemplo, a meio da manhã, com a máquina fotográfica à tiracolo, antes de o sol demasiado alto começar a comer as sombras, [...].

A estabilidade é um fator fundamental. Lembre-se que um movimento descontrolado do braço ou o carregar demasiado brusco do disparador podem estragar a melhor fotografia. [...]

A sombra corria alegre, saltitando atrás ou na frente, conforme ela se voltava para o sol ou de costas para o sol. Fácil de apanhar, pensou, para isso serviam as máquinas.

– Deixas-te apanhar? perguntou-lhe.

– Sim, sim, disse a sombra, abanando enfaticamente a cabeça.

Ela é tão boazinha, pensou. Fica quieta, enquanto eu a apanho.

A sombra sentou-se na beira do muro, compôs o cabelo, alisou a saia, preparou um sorriso enquanto ela focava para muito perto, diminuindo cada vez mais a zona focada, de modo que a sombra se destacasse com nitidez sobre o fundo, que não seria mais do que um ambiente sugerido. [...]

Espreitou pelo visor e verificou que a focagem era exacta, [...]. Mas a sombra não estava lá quando ela disparou.

– Que aconteceu? perguntou-lhe zangada.

– Não sei, disse a sombra com ar inocente, levantando muito as sobrancelhas de espanto. Eu estava aqui tão quietinha.

– Senta-te lá outra vez, disse ela procurando manter-se calma e focando desta vez para o infinito. Fica aí só um instante.

Mas a sombra estava já de repente do outro lado do muro.

É completamente irresponsável, pensou ela irritada. Mas vamos ver se não a apanho. Mesmo que ela comece a correr, eu apanho-a, no ponto culminante do movimento, [...].

Mas quando ela tinha acabado de prender a máquina num ramo e se preparava para se esconder atrás do muro a sombra desatou a rir na cara dela.

– Não querias mais nada senão apanhar-me, hein?
Fez-lhe dois manguitos e desapareceu. (GERSÃO, 1984, p. 36-38).

O texto adquire uma nuance irônica pelo fato da voz narrativa colocar a estabilidade como “fator fundamental”, mas ter diante de si um alvo por excelência fugaz, e que zomba de suas tentativas de captura. A ironia nota-se nos adjetivos e diminutivos (alegre, saltitante, inocente, boazinha, quietinha) e culmina com o gesto de despedida da sombra, antes de desaparecer. A história, com efeito de humor, coloca em xeque a relação paradoxal entre o ser e sua sombra, que ora parece estar sob seu domínio, ora demonstra alguma autonomia. Vale ressaltar que as sombras, no contexto deste trabalho, não têm necessariamente alguma ligação com as abordagens psicanalíticas, que as vêem como um aspecto do ego humano, da natureza sombria do homem, mas ligam-se à posição de um narrador que, como elas, é fugidio, inapreensível, atuando na escrita por meio de rastros, indícios, vestígios.

As vozes narrativas nos dois *Cadernos* são, portanto, fugazes, e quando se pensa tê-las apreendido de uma maneira, logo escapam e se mostram de outra, sempre desafiando quem porventura tenta capturá-las. O narrador-sombra é este que atua no território dos indícios, no que é à partida pouco perceptível, encoberto, e pode ser uma das máscaras tanto de um autor implícito quanto de uma voz autoficcional. Desse modo, *Os guarda-chuvas cintilantes* e *As águas livres* apresentam-se-nos como um teatro de sombras, em que a voz narrativa ganha contornos e efeitos diversos conforme pretende seu articulador, mantendo o aspecto de uma projeção incerta que não se mostra com muita distinção. Essa é mais uma manifestação da autointertextualidade na obra de Gersão, isto é, são dois textos cujos narradores podem ser aproximados por suas posturas pouco palpáveis. Se, portanto, como colocado no início, não há propriamente um narrador, mas sua sombra deixada na parede, é possível pensar que a escrita é quem narra a si própria, sombreia-se na página, dá-se à estampa para, logo em seguida, ocultar-se novamente. Sombras que mudam conforme lhes jogamos luz.

2.1.3 Eco ficcional: curadoria

A ligação entre os pensamentos das duas escritoras nas narrativas em estudo constitui um elo autointertextual que ecoa junto a outros na obra de Teolinda Gersão.

A presença dos outros textos da autora observada em *As águas livres*, alguns de maneira explícita e outros de um modo mais velado, por meio de sugestões (cujo acesso dá-se somente se o leitor tiver um conhecimento prévio de tais textos), constitui-se também como uma autointertextualidade. O exercício autocrítico partilha com o leitor informações várias – que vão do processo criativo ao interpretativo – acerca de suas narrativas, e a voz autoral, já muito longe de qualquer torre de marfim, despe-se de sua autoridade e deflagra os bastidores de seu ofício. É como se a autora já entregasse ao leitor alguns movimentos críticos e explicativos de sua obra.

Nesse sentido, é possível pensar a circunstância da voz narrativa refletir sobre sua produção como um ato de **curadoria**. Luciene Azevedo (2016) trabalha com essa noção para distinguir textos que, além de refletirem sobre a arte em suas tramas, referem-se às suas próprias obras, como um trabalho de curadoria. Segundo ela, é um aspecto comum ao autor contemporâneo ser curador de sua própria obra, atuando em três diferentes possibilidades: uma primeira é quando ele é seu próprio agente literário e se envolve na divulgação de seu nome e de sua obra, circulando por feiras, bienais, eventos acadêmicos; a outra é a maneira como o autor cria conexões e estabelece trânsitos entre sua atuação nas redes sociais e sua produção artística, o que acaba expandindo a ficção por tecer comentários e agregar opiniões críticas de outros, como o que tem sido falado sobre a obra; e a terceira é a escrita não-criativa, que hoje em dia é relacionada com o *sampleamento*⁵¹ de diversos textos que resultam em um novo produto, ou seja, uma espécie de bricolagem com terminologia da era tecnológica. Longe de querer encaixar o texto de Gersão em alguma dessas possibilidades, pois a maioria dos autores acaba agregando aspectos de cada uma (com exceção da terceira, mais restrita a alguns tipos de produtores), interessa, aqui, uma das afirmações de Azevedo sobre o conceito de curadoria no campo da literatura:

O que a ideia de curadoria sugere quando pensada em relação à fatura da escrita é que a obra pode ser o próprio processo de criação em andamento, construído por meio do gesto de coletar, reunir, curar as citações, como se o método da anotação, da apropriação fosse suficiente como obra: literatura como uma prática da apropriação de si e de outros. (AZEVEDO, 2016, s.p.).

⁵¹ “*Samplear*: Utilizar trechos de registros sonoros antes realizados para montar uma nova composição (geralmente musical)”, conforme definição do *Dicionário Online de Português*, disponível em <https://www.dicio.com.br/samplear/>.

No caso de Teolinda Gersão, mais precisamente em *As águas livres*, pode-se dizer que há o ato de coletar textos, e que os métodos utilizados são também o da anotação e o da apropriação, embora esta seja muito mais de si que dos outros. O que cumpre destacar, nesse sentido, é que a narrativa retoma muitas das produções literárias da carreira da escritora portuguesa, como um memorial crítico. De acordo com Oliveira *et al* (2014, p. 157), em *As águas livres* há a admissão de uma tendência baudelairiana de *flâneur* que decorre da inserção da urbanidade lisboeta nas anotações, tendo em vista os caminhos que a voz narrativa percorre pela capital e a celebração da vida moderna que deles advém. A partir disso, é possível pensar que a condição de *flâneur* pode ser aplicada também na relação entre a voz narrativa e a obra da autora, como se fizesse um passeio por sua trajetória de escrita, flanando pelos textos e perfazendo seus caminhos literários; percebe-se, portanto, uma certa avaliação de Gersão da ficção engendrada por si própria.

O aspecto de curadoria, como mencionado, deixa-se apreender tanto nos trechos que trazem referências explícitas às narrativas quanto naqueles que aludem a elas de maneira mais encoberta. Há menções diretas e indiretas a *O silêncio*, *Casa da cabeça de cavalo*, *O cavalo de sol*, *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, *A árvore das palavras*, *Os guarda-chuvas cintilantes*, e de maneira mediata é possível ouvir os ecos de *A cidade de Ulisses* e até mesmo de *Passagens*, publicado um ano depois. A respeito de “falar” sobre seus próprios textos, a voz narrativa, embora prefira deixar aos outros a tarefa de falar dos livros, olhando-os de longe, de relance, observa: “Digo sempre «a escrita». Mas talvez devesse falar um pouco dos livros, ou pelo menos das suas circunstâncias. Porque tudo tem um lado terrivelmente concreto.” (GERSÃO, 2013, p. 25). É com esse olhar de relance, que assume saber da necessidade de pormenorizar suas falas a respeito de algo mais geral (a escrita), que lança mão de anotações acerca dos livros: com relação a *O silêncio*, por exemplo, há informações sobre o que não vem publicado, mas que faz parte da composição da narrativa, como quem foi o primeiro leitor do manuscrito, o fato de ele ter sido escrito em cafés e na Biblioteca Nacional, ou, ainda, a escolha da capa:

O silêncio saiu dois anos depois na Bertrand. (Mas os editores são uma longa história, e não vou agora falar deles.) Gostei da capa, de

Rogério Petinga: uma mancha horizontal junto da janela, que pode ser um lençol enrodilhado, ou um corpo. A janela está certa, porque o livro se passa na tensão entre interior e exterior, entre o silêncio e a palavra, e a última cena é uma mulher que desaparece lá fora, na multidão da rua, enquanto o homem que a amou e ela amou a olha da janela. Que depois fecha. (GERSÃO, 2013, p. 28).

A descrição da capa da primeira edição do livro vem acompanhada de uma apreciação sobre a escolha e uma interpretação que relaciona a imagem com o enredo, que poderia, aliás, ser uma chave de leitura. Assim também ocorre com *Os guarda-chuvas cintilantes*, em uma anotação que relata o pavor da autora em ver capas referenciais, que se apeguem ao “fascinante lado impessoal do modo não-figurativo de encarar o mundo” (GERSÃO, 2013, p. 29), como descrito no trecho:

A primeira capa de *Os guarda-chuvas* foi um pormenor de *La machine optique* de Vieira da Silva, em que os fragmentos de diferentes cores parecem ter um movimento circular. Em volta mantém-se o mesmo padrão de manta irregular de retalhos, ou de um interminável trabalho de *crochet*.

Sobre esta imagem o título do livro acompanharia o mesmo ritmo, pensei, cada letra num pequeno pedaço de papel, colagens mínimas sobre um mar de fragmentos.

Essa capa vestiria o texto como a sua pele: estilhaços multicores, sem hierarquia nem formas fixas, variando num padrão aleatório e sem fim. Um mundo feminino, em que se tece, transfigurando-o, o longo tecido da vida: um trabalho de persistência, atenção, minúcia. Mas também divertimento, jogo, prazer de experimentar, aventura. Sem obedecer a regras, porque não há repetição nem simetria de motivos, nem há o desígnio de organizar o caos. (GERSÃO, 2013, p. 29).

Também aqui há a interpretação crítica da capa do livro – considerada a “pele” do texto – que transcende para os significados de seu “enredo” e, principalmente, de sua estrutura caleidoscópica. Desse modo, a autora despe o livro de sua pele e revela o aspecto fragmentário, disforme e caótico engendrado por uma desobediência criadora feminina que foge às regras e normas e ecoa na forma textual, haja vista *Os guarda-chuvas* serem uma narrativa que contesta a forma em que se autodeclara incluir.

A capa de *Paisagem com mulher e mar ao fundo* também tem sua descrição analítica feita em uma anotação:

João Segurado fez a capa do livro a partir de um óleo de João Vaz, *Praia*. Fui ver o quadro à Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves, anteriormente habitada por José Malhoa, onde ainda se conserva o espaço luminoso do seu estúdio.

Sim, era essa a paisagem: pequenas figuras de mulheres perdidas na praia, numa extensão clara e deserta de areia, em que o mar bate contra o silêncio, e o silêncio é um grito. (GERSÃO, 2013, p. 32).

A relação da capa com o enredo é, mais uma vez, trazida à superfície pela interpretação da voz narrativa, que se mostra artífice tanto da escrita do texto quanto da transformação deste no produto-final, o livro. As mulheres e sua ligação com o mar, de onde partem maridos e filhos para uma guerra que, muitas vezes, não os deixa retornar, restando nos lugares o vazio e o silêncio. Junto à descrição da capa, uma análise quase formal do texto:

Dei conta, depois de terminá-lo, de que era um livro sufocado, feito de blocos justapostos, compactos como cimento. Tudo é dito com urgência, aos pedaços, como quem atira pedras contra paredes ou muros. Sem espaços de respiração, como se houvesse medo de que a qualquer momento o fio da voz pudesse ser cortado. Mesmo nos espaços em branco há falta de ar.

Escrevi assim inconscientemente. Mas era assim que se vivia então. (GERSÃO, 2013, p. 32-33).

Constrói-se, nesse excerto, uma conexão tripla entre a estrutura textual de *Paisagem*, a sensação de quem o escreveu e o conteúdo da escrita, sustentador do peso de uma voz silenciada que pôde, enfim, ser liberada. Por consequência, na nota seguinte, conclui-se: “A estrutura e a escrita são determinadas pelo conteúdo, confirmei novamente anos mais tarde.” (GERSÃO, 2013, p. 33), e, nesse sentido, é possível visualizar uma perspectiva em abismo textual, em que a escrita assim se faz à medida que, para tratar de um conteúdo sufocado, apresentado em blocos e aos pedaços, também se exhibe de modo fragmentado, entrecortada por vírgulas e pontos que vão isolando os termos, bastante marcados, aliás, na totalidade da narrativa.

E *As águas livres* segue com outras tantas menções às publicações da escritora, abarcando questões que vão do processo criativo até a reação e a recepção da crítica e do público. Há, na inserção de todas essas referências aos textos, a

revelação de seus projetos de montagem, em que a autora permite a entrada em sua “oficina” de trabalho e o acesso ao *making of* da obra.

Além das referências que mencionam os livros de modo explícito, há também aquelas que funcionam de modo alusivo, referindo-se a textos, inclusive, posteriores a *As águas livres*, como *Passagens*, romance de 2014. Algumas anotações carregam o eco da narrativa, mesmo sem estar diretamente tratando dela. É o caso, por exemplo, do trecho:

Uma mãe é alguém que anda suavemente pela casa, sem ruído, quase em bicos de pés para não perturbar os outros, tem um modo doce de fechar as portas e as janelas, de correr devagar as persianas, com a fita a escorregar aos poucos, segurando-a alternadamente com uma mão e outra. A sua voz nunca é gritada, se liga o rádio ou põe um CD fica a ouvir com o som muito baixo, porque deixa sempre espaço para os outros, cede-lhes em parte o seu próprio espaço. Mas se levar o altruísmo demasiado longe fica sem espaço ela própria e deixa de existir. Ou de repente explode, e desaparece. (GERSÃO, 2013, p. 151).

É provável que o leitor que tiver conhecimento do romance de 2014 faça, assim que ler este trecho, alguma associação com os momentos finais do romance e da vida de Ana – cujo corpo está prestes a ser cremado –, em que há uma “oração” em homenagem e agradecimento ao seu papel de mãe e é assinalada sua complacência: “Esquecem-se [as mães] de se amar suficientemente a si próprias mas quase nunca se esquecem de nos dar o primeiro lugar nas suas vidas. Passamos constantemente à frente delas, deixam-se ficar com demasiada naturalidade para trás.” (GERSÃO, 2014, p. 175). Ambos os excertos referem-se à condição de quase anulação das mães em prol dos filhos e da família que constituíram, e o diálogo estabelecido torna-se curioso tendo em vista que a publicação de *Passagens* foi posterior a *As águas livres*, como se aquele tivesse sido antecipado neste. Não há acréscimo nenhum em saber se as escritas foram temporalmente paralelas, mas cabe notar a autointertextualidade que é provocada com um texto que, à altura, não existia, como se fosse uma semente plantada e alimentada que, depois de um tempo, atinge a fecundação. O texto futuro é, portanto, engenhosamente antecipado no *Caderno*, imputando ao excerto um caráter embrionário, de um tema posteriormente desenvolvido. Isso tudo corrobora as notas iniciais de *As águas livres*, nas quais a voz narrativa apresenta o aspecto

fragmentário ao leitor, o que pode ser um modo de familiarizá-lo com os escritos soltos e com a forma textual, onde assinala a autonomia dos textos e o fato de surgirem “de vários tempos, circunstâncias e lugares” (GERSÃO, 2013, p. 9), podendo encaixar-se ou não uns nos outros. Desse modo, a escrita é inserida em um tempo mítico organizado pela voz autoral responsável por traçar o fio que os une, e, por isso, a movimentação entre os textos característica da autointertextualidade foge a uma cronologia normativa e previsível. No conjunto da obra, estarão todos orbitando a mesma esfera de ação criadora.

É por conta de todas essas menções a narrativas anteriores e, até mesmo, posteriores que o livro *As águas livres* pode ser visto como um trabalho de curadoria. Azevedo (2016, s.p.) ressalta que o autor que atua como curador, além de fazer circular sua imagem ou obra, acaba gerando o que a pesquisadora chama de “curto-circuito” entre vida e obra, crítica e ficção. Segundo ela, “as pontes construídas pela precisão cirúrgica da intervenção do olhar curatorial do autor entre esses circuitos aproveitam-se do trânsito incerto entre uns e outros para fazer da produção, de si ou do texto, um laboratório que testa os limites da ficção.” (AZEVEDO, 2016, s.p.). Sob esse entendimento, a escritora portuguesa lança mão de textos já fabricados para serem reelaborados e ressignificados e produzirem, junto com outros ainda inéditos, novos espaços narrativos, resultando em um livro peculiar, fronteiro, de onde partem movimentos que conectam esses espaços com a totalidade de sua obra e que se interligam a todo o universo de Gersão.

Os guarda-chuvas cintilantes e *As águas livres* são, portanto, abismos, despenhadeiros de histórias, de sonhos e anotações. Dentro dos *Cadernos II*, os textos que compõem os cadernos e livros discriminados por onde foram escritos ou pela temática que abordam, como os *Cadernos de São Paulo, de Sintra*, ou o *Livro de sonhos*, diferentemente das demais anotações, são apresentadas entre aspas, para destacar ainda mais o fato de serem provenientes de outros universos textuais, demarcando um “caderno dentro do Caderno”. Desse modo, a perspectiva em abismo é um recurso que pode servir de embasamento para estas narrativas com outras narrativas em seu interior. Em *Os guarda-chuvas*, encontramos a história de uma mulher que deseja ardentemente um casaco de raposa vermelha disposto em uma vitrine. Assim inicia a narração, após a indicação do dia da semana e do mês: “*Sexta, quatro*. É uma história curiosa, acontecida num país nórdico, que leio num jornal: Ao

voltar um dia pra casa, uma pequena empregada bancária vê numa loja de peles um casaco de raposa vermelha.” (GERSÃO, 1984, p. 74). E o relato discorre pelas emoções que a mulher sentiu ao ver tal indumentária e sua saga até conseguir obtê-la.

A história do casaco de raposa, além de se configurar, no âmbito d’*Os guarda-chuvas cintilantes*, como uma narrativa posta em abismo, configura-se também, no contexto da obra toda de Gersão, como um diálogo autointertextual que se firmou mais adiante, com a publicação de *A mulher que prendeu a chuva e outras histórias* (2007), sendo a narrativa em questão apresentada como um dos catorze contos que compõem a coletânea. A frase inicial e a indicação temporal do trecho, que transcrevemos acima, foram retiradas na nova apresentação, mas todo o resto permanece como antes. Gersão, com esse movimento de retomada da narrativa, promove uma autointertextualidade episódica e transforma um fragmento de sua obra “diarística” em um conto autônomo, agora chamado “Um casaco de raposa vermelha”, potencializando a matéria narrada. Isso não significa, de modo algum, falta de potencial no primeiro relato, mas, ao contrário, a recuperação da história afirma e recapitula sua peculiaridade narrativa e, no que diz respeito ao conjunto da obra da autora, é uma reativação que vivifica e corrobora o ofício do escritor e o processo de criação. Estamos de acordo com Clara Rocha, para quem:

[...] este texto [a segunda apresentação de “Um casaco de raposa vermelha”] é também o lugar onde a própria escrita se metamorfoseia e se dá a ver como *work in progress*, na medida em que passa por uma recontextualização que transforma a “história curiosa, acontecida num país nórdico” e lida “num jornal”, tal como surgia numa nota “diarística” de *Os Guarda-Chuvas Cintilantes*, em perfilhado conto, incluído no volume *A Mulher que Prendeu a Chuva*. (ROCHA, 2012, p. 191).

Rocha considera a retomada da narrativa como um fruto gerado de um embrião anterior, e mencionar o aspecto de *work in progress*, ou seja, de um exercício que evidencia seu teor laboral e seu estado de trabalho sempre em andamento, faz-nos pensar no teor metaficcional de um texto que se declara ficção pelas relações autointertextuais estabelecidas. A escrita entra em metamorfose, assim como a personagem do conto praticamente se transforma na raposa que o casaco foi um dia,

tal sua vontade de possuir a peça. Ariovaldo Vidal (apud AMORIM, 2007, p. 35), analisando a autointertextualidade na obra de Rubem Fonseca, diz que há a impressão de que é criada uma rede ficcional em que tudo se liga a tudo, e, por isso, o leitor sente atração por instituir ligações múltiplas entre cenas, personagens, motivos, afirmações, metáforas recorrentes, uma vez que detecta os desdobramentos entre os contos, como também ocorre em Teolinda, em que as narrativas parecem continuar por meio das conexões da escrita e dos temas, uma **teia** de textos que se interrelacionam e envolvem o leitor em seus entrelaçamentos.

Se nós, enquanto leitores, atualizamos a escrita no momento da leitura, a autora, ao retomar algo já escrito por ela mesma, além de se mostrar também leitora por atualizar o constructo, confere à sua história algo como a importância do retorno de um filme que continua na “parte II”. E o que são as histórias senão desenrolares contínuos de acontecimentos que não cessam de se transmutar, eternas migrações de sentido? Em *Os guarda-chuvas cintilantes*, deparamo-nos com essa particularidade mutante das narrações:

As histórias como ondas vêm, vão, desmancham-se, recompõem-se, recomeçam, continuam, continuam sempre. Esquecia-as e elas voltavam outra vez, ou eram talvez diferentes, parecidas. Ou era tudo talvez sempre a mesma onda batendo, infinitamente repetida e desdobrada.

Ouvir histórias de cada vez esperando que se transformassem em outra coisa, que dessem algures o salto qualitativo e se transformassem – talvez em vida? Mas a vida não era uma espécie superior nessa cadeia. (GERSÃO, 1984, p. 89).

O movimento ondular representa bem o ir e voltar das histórias, que são como sujeitos emancipados, com ações próprias, que ganham estatuto também vital por não serem inferiores à vida. Nesse caso, há a valorização da ficção – muitas vezes colocada às margens ou aquém da realidade, quando não em lado oposto –, como se ambas fossem partes imprescindíveis para a manutenção da oscilação da vida, existindo simultaneamente, em cooperação.

O excerto, de alto teor metaficcional, é como uma peça de um inusitado *puzzle*, que, além de nos dar uma ideia do que são as histórias no processo composicional de Teolinda Gersão e da força que adquirem a ponto de tornar a figurar entre os

escritos, assume também função de crítica; tal qual uma onda “desdobrada”, o trecho também se desdobra metaficcionalmente e eleva seu significado, de modo a tornar-se paradigma de uma escrita autorreflexiva, como a que ocorre em Gersão. A respeito dessa passagem, não se pode deixar de notar a maneira como vem expressa, haja vista a incidência de vocábulos nasalizados, sobretudo os verbos na terceira pessoa do plural (*vêm, desmancham, recompõem, recomeçam, continuam, voltavam*), que conferem ao ato de leitura o movimento oscilante intrínseco às ondas. A reincidência de alguns deles, aliás, corrobora o “desdobramento” referido no trecho (“*continuum, continuum sempre*”), e no segundo parágrafo o “salto” parece ocorrer inclusive na grafia, pois o travessão, além da lacuna que imprime, assemelha-se a um degrau para o movimento de mudança de nível.

E podemos apontar ainda outras histórias-ondas que vêm e vão na obra de Gersão. O romance *A casa da cabeça de cavalo*, publicado em 1995, é já um verdadeiro *mise en abyme* por ser uma narrativa que revela outras tantas narrativas. Há uma personagem – Januário – encarregada de registrar as histórias que os ex-habitantes da casa, agora mortos, vão relatando com o intuito de se preservar a memória e a vida, em um jogo que permite que uma mesma história apareça em diferentes versões, conforme o ponto de vista de quem a conta. Este também é um artifício que corrobora a perspectiva em abismo, uma vez que, além de serem histórias encaixadas, são contadas e recontadas com uma variedade de opiniões que as torna múltiplas, aumentando cada vez mais a sensação de precipitação. No entanto, a maior “ondulação” dessa história dá-se porque, tal como em “Um casaco de raposa vermelha”, também ela já havia figurado em narrativas anteriores de Gersão. Em *O cavalo de sol*, romance de 1989, há menções da casa senhorial e rural onde se passa a trama de Vitória e Jerônimo ser a mesma que abrigaria novas personagens na narrativa de 1995:

Não deveria sofrer, chorar, ser infeliz, uma prima órfã que se recebia por bondade? Porque não precisavam dela, eles, os da Casa da Cabeça de Cavalo, com pergaminhos antigos, vindos de Dona Balbina Teresa, filha de Dom Francisco Inácio e de Dona Genebra Joaquina, neta de Dom Miguel Serafim e de Dona Preciosa Senhorinha, eles que viviam na casa que fora de Cassiano Xavier, Timóteo José e José Constantino, que tinha no frontão um escudo dividido em pala e meio unicórnio como timbre, e ficava no extremo da vila, a seguir à Travessa

das Ventoeiras, passada a Fonte do Cabo, e no caminho do Campo da Vessada. (GERSÃO, 1989, p. 28-29).

As referências de localidades e nomes de pessoas são todas verificáveis n’*A casa da cabeça de cavalo*, com ligeiras modificações acerca de parentesco. Há a descrição do pergaminho referido, que consiste em uma carta assinada por El-Rei atestando que Dona Balbina, viúva de Dom Francisco, poderia passar a utilizar as armas que um dia utilizaram seu marido e “os ditos Nobres e antigos Fidalgos antepassados” dele (GERSÃO, 1996, p. 24-25). Há ainda referências minuciosas ao escudo, à Fonte do Cabo e a todas as outras personagens mencionadas no trecho, como se este fosse uma proto-história do romance integral desenvolvido depois. A esse respeito, torna-se interessante o início do segundo capítulo da obra, intitulado “Desenhos, testamentos e galhos genealógicos”:

Fique-se então sabendo que a Casa existiu primeiro num desenho à pena – mas subsistiram dúvidas se esse foi realmente o começo. Cassiano Xavier sempre afirmou que sim, enquanto para Timóteo José o desenho dizia respeito a outra Casa, para José Constantino se tratava da mesma, sendo o desenho posterior à sua construção. (GERSÃO, 1996, p. 23).

O início da casa “num desenho à pena” remete-nos de imediato à ideia de um rascunho, como uma referência ao romance ter sido traçado inicialmente em outro local, tal como a Casa fora desenhada. É claro que, por estar em uma narrativa que relativiza todas as opiniões e dá importância às diversas visões das histórias, a Casa também tem sua origem questionada, mas, para nós, importa a relação que se pode estabelecer entre o conteúdo do trecho e o processo autointertextual de recuperação de histórias de Teolinda Gersão. Acreditamos encontrar também aqui um espaço em que o próprio texto faz sua crítica, muito artisticamente trabalhada, por meio de passagens enredadas no decorrer da trama que são capazes de, mesmo de maneira sugestiva, ajudar a traçar os caminhos da metaficção na obra da autora.

Do mesmo modo que uma parte da trama de *A casa da cabeça de cavalo* já havia sido sugerida anteriormente em *O cavalo de sol* (aqui não se pode deixar de notar o “cavalo” também como ponto comum), posteriormente também é referida em *As águas livres*, que, como vimos afirmando, constitui a obra mais autointertextual de

Gersão, em que se encontram referências a diversos momentos de sua trajetória escritural:

A vida como uma coisa fascinante e absurda, que tem a morte no meio e não no fim.

Escrever alguma vez um livro sobre uma casa em que várias gerações passaram. Sobre o tempo e a memória.

(Porque a literatura é também isso, a memória lutando contra o tempo. Fintando a morte.) (GERSÃO, 2013, p. 16).

Eis uma outra manifestação autointertextual que ondula na obra de Gersão, um ir e vir que ecoa por toda a sua poética, sempre reiterando a sensação de *work in progress*. Se a literatura é a luta da memória contra o tempo, o texto que se rememora é parte da batalha, e nesse sentido as narrativas da autora são verdadeiros combates, que ativam as nossas memórias de leitura por meio de seus processos autocitacionais.

Sob essa mesma ótica, a narrativa *Os teclados* entra no combate, já que parece ter uma semente em *O silêncio*. Em determinado momento, assim são descritos os pensamentos e as ações de Lídia:

Deixar-se arrastar por uma visão excessiva e fascinada, descer à rua e o universo perder a opacidade e ser apenas vibração e movimento, música, pessoas-notas-de música que se podiam combinar com outras, em múltiplos acordes (acordos), e todavia estavam sós, vibrando em silêncio expectante, que jamais coisa alguma preenchia. [...] 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 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 possibilidade de combinar os intervalos sempre de uma maneira nova. Pequenos espaços em branco, de uma tecla pra outra, hesitando um momento, de pura expectativa. (GERSÃO, 1981, p. 51-52).

A descrição remete de imediato à narrativa de 1999 protagonizada pela menina Júlia, que vive com os tios e recebe aulas de piano como modo de manutenção do *status* social, porém, faz do aprendizado artístico uma libertação justamente desse

mundo de aparências, autoritarismo, submissão. A ideia de que as pessoas são notas de música que se combinam e, ainda assim, estão solitárias figura n’*Os teclados*: “Mas nada tinha a ver com nada, as pessoas estavam desligadas, eram quando muito acidentes na paisagem. E no entanto a música não provava o contrário? Na música tudo estava ligado a tudo, a música era a arte de ligar” (GERSÃO, 2001, p. 60), que também pode ser ligado a trechos como os que seguem: “Cada um estava só, pensou. [...] Cada um tinha de ser o seu próprio caminho. Embora, às vezes, fugazmente, as pessoas se cruzassem” (2001, p. 89), e “As pessoas não formavam comunidades, cada um estava só” (p. 94). A sensação de liberdade de Lídia comparada a uma aventura ao piano assemelha-se às experiências de Júlia na relação com seu instrumento, como se a menina fosse aquele “alguém sentado ao piano” da narrativa anterior, como observado nas seguintes palavras:

E então podia explorar o teclado. [...] Não havia limite, o teclado escondia o infinito. [...] O piano era uma armadilha, que a apanhava de surpresa. Julgava brincar com o teclado, mas era o teclado que brincava com ela. [...] O acenar, longínquo, de outra frase, que sem 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 – e a levavam – para onde? para onde? Oh, a música era demasiado misteriosa para não ter medo de se embrenhar nela sozinha. (GERSÃO, 2001, p. 30-31).

Enquanto uma partia, a outra explorava o teclado. Ambas, porém, deixam-se levar por algo desconhecido que convida ao encanto de não se ter amarras. Os paralelos entre os textos podem ser vistos, a despeito da narrativa tão musical evocada nos trechos, como se a primeira fosse uma nota musical lançada que depois seria desenvolvida em uma composição maior, indicando o modo pelo qual a partitura seria tocada a seguir. O “desdobrar-se numa escala inteira” sugere-nos mesmo o que se passou entre as narrativas: Lídia ligeiramente desdobrou-se em Júlia, *O silêncio* ligeiramente desdobrou-se em *Os teclados*. Assim, o excerto da primeira obra é como uma clave para o que foi desenvolvido nas páginas da segunda, variações sobre um mesmo tema comum: a sensação da busca constante de se ver livre dos padrões estabelecidos pelas ordens institucionais dominantes – quer do capital, da família, da

sociedade – por meio dos impulsos da arte, acordos que sempre nos mantêm acordados.

São ainda muitos os outros exemplos de repetições e cruzamentos entre textos que poderiam ser trazidos aqui, todos em favor de distinguir a literatura de Gersão como uma teia de relações, destacando a possibilidade de uma leitura integrada de seu *corpus*. Seguimos nosso percurso investigando as recorrências de imagens, motivos, temas, e as possíveis ligações destes com a autointertextualidade e com a metaficção.

2.2 AUTOINTERTEXTUALIDADE METAFÓRICA

2.2.1 Eco de imagens: Casa, Água, Guarda-chuva

Nas obras de Gersão, a literatura é transfigurada em signos dotados de sentidos: solidifica-se em Casa, liquefaz-se em Água, abre-se em Guarda-chuva. Como já dito, são vários os elementos que, como ondas, vêm e vão e adquirem diversas significações conforme a ondulação. A escolha pelos três acima destacados deu-se por conta de sua força na obra de Teolinda, uma vez que, além de figurarem nos títulos de algumas narrativas, adentram os textos com significativo teor metaficcional. Ao longo da trajetória de leituras, a relação de proximidade que tais elementos estabeleceram com a arte da escrita foi se intensificando de modo pulsante, de modo que achamos plausível considerá-los como imagens exponenciais da metaficção em Gersão. Sob essa perspectiva, esses três elementos são símbolos fulcrais de uma narrativa que não esconde seu caráter ficcional e, com toda a potencialidade de acepções a que podem aceder, são habilmente trabalhados para serem também carregadores da consciência da palavra, sinônimos de uma escrita que se sabe e se referencia. Pedimos licença, então, para adentrar essa casa literária.

2.2.1.1 A Casa: Escrita-espço, morada

Um dos *leitmotives* que frequentam as linhas de Gersão é a casa. Casa-abrigo, que dá morada à escrita e torna-se ela própria uma habitante da literatura. É elemento de humanização do ser, pois foi essencial à sua transposição de ser puramente animal a sujeito de cultura. A casa tanto está enredada nas histórias quanto serve de acolhida a diversas narrativas, dando título ao romance que narra as memórias dos fantasmas n'*A casa da cabeça de cavalo*. Mas já na primeira obra, *O silêncio*, a casa é elemento de alto valor simbólico, que desvela “a humanidade e a literatura”, como bem notou Annabela Rita (2006, p. 35). Os primeiros diálogos entre Lídia e Afonso deambulam sobre casas de um modo prosopopeico, em que elas adquirem ares animados:

Talvez porque a casa girava, era uma espécie de grande girassol voltando a cabeça, e era verão ou inverno conforme ela voltava a cabeça para o sol ou para a chuva, às vezes nós queríamos brincar mais tempo no jardim e gritávamos: casa, não te voltes ainda, não te voltes ainda, para não ser já inverno, dizíamos isso e batíamos-lhe com ramos secos, e ela voltava-se mais devagar, ronronando como uma gata gigante. Em geral ela movia-se mansamente, era uma casa mansa, que parecia perfeitamente domesticada, apenas com uma leve frustração quando sorria, abrindo devagar a porta da entrada. [...] de verão abria-se como um guarda-sol de muitas cores, de inverno enovelava-se debaixo da chuva e transformava-se numa casca de caracol muito quente. Só quando o vento lhe batia na primavera ela se tornava de novo esguia e alta como uma árvore assustada. Então era de novo uma casa muito jovem e notava-se que tinha sido inútil todo o trabalho de domesticá-la. Então ela crescia por sobre a cabeça de muita gente e olhava continuamente o caminho. (GERSÃO, 1981, p. 15-16).

A casa que abriga também dialoga, ouve, sente as passagens das estações – ou antes, tem poder sobre elas e suas condições atmosféricas –, tal qual quem a habita. Além de ser possível relacioná-la à própria Terra, nossa casa-comum, essa é a casa dos pensamentos de Lídia, que parte de dentro para habitar também fora, saborear os jardins, em contraponto à casa-prisão de Afonso, cheia de muros, de amarras. Casa que confunde, pois, “morada e habitante” (RITA, 2006, p. 36), personificada por quem a habita. Desse modo, Lídia arranja jeito de tornar a casa espaço de liberdades, de criação artística, bem diferente da casa-clausura, de atividades domésticas, em que Alcina – mulher de seu amante – vive em companhia

da empregada Ana: “A casa de Alcina: silenciosa, abafada, com movimentos mal audíveis sobre carpetes demasiado espessos, as persianas meio corridas pra não deixar o sol crestar os cortinados de shantung” (GERSÃO, 1981, p. 24). Já a casa de Lídia permitia a liberdade e a desordem, que é “sua forma de amor” (1981, p. 22), “porque é nesse espaço de caos que começa verdadeiramente uma casa, crescendo de corpos, cabeças, palavras, uma casa viva, um animal novo” (1981, p. 62). Para Olga Maria Duarte (2005, p. 83), “[...] em *O silêncio* existem dois tipos de casas distintas: a de Lídia, que é móvel e alegre, e as outras casas, estáticas, fixas, que têm existência real.” São dois mundos que se contrapõem e, no fim, não conseguem coexistir, pois Lídia toma consciência de que sem Afonso “a casa fica mais solta”, mais livre, e conclui que “é ele que a imobiliza” (DUARTE, 2005, p. 83).

A casa é redoma, é farol, uma luz acesa que nos acolhe e, portanto, reflete nossos sentimentos e nossas ações. Há, n’*O silêncio*, uma descrição peculiar da casa de Antoninha, da qual depreendemos a relação entre o que somos e onde habitamos:

Mas a razão das coisas era próxima e palpável. Na casa de Antoninha, por exemplo, havia um tapete azul no chão da entrada, uma luz muito clara batia na janela de vidro fosco e reflectia-se no tapete azul e no chão de ladrilhos amarelos, e era assim que se sabia que Antoninha era feliz. (GERSÃO, 1981, p. 14).

A ligação bastante poética entre a felicidade de Antoninha e a luz que refletia no tapete azul da porta de sua casa remete-nos à casa como um templo, um cosmos particular, como um ser tal qual nós, humanos, também templos, casas, abrigos. Por isso as casas também sorriem, sentem, giram, são felizes e emanam luzes azuis. As cores presentes no excerto, ademais, tornam plástica a ideia de felicidade, e o uso recorrente de adjetivos corrobora para a imagem que se faz de algo alegre.

Não há como não evocar Bachelard, para quem “[...] a poesia da casa retoma esse trabalho [a realidade materna], ele reanima as intimidades e acha as grandes seguranças de uma filosofia do repouso” (apud FARIA, 1980, p. 134). Lídia procurava em Afonso esse repouso, porém, deu-se conta de que ali não o encontraria: “[...] 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 e o seu pão quotidiano, procurei-te, talvez, por medo ao infinito, mas agora não quero mais ficar aqui,” (GERSÃO, 1981, p. 35).

O infinito de alguém sem fronteiras (interessante notar o modo como o trecho “porque eu era vaga e difusa e sem fronteiras” vem expresso, sem interrupções – fronteiras – gráficas, coordenando os adjetivos), ao encontrar outro alguém em que possa sossegar, relaciona-o a uma casa iluminada e afetiva, uma espécie de porto em que – no caso de Lídia para com Afonso – depois se percebe ser impossível ancorar, “[...] porque eles eram dois mundos sem pontos de contacto” (1981, p. 34). A casa-Afonso nunca aceitaria Lídia e sua desordem natural, seu caos elementar, como observado no trecho que segue:

A luta dela com a casa, as coisas vivas, espalhadas, que ela trouxera consigo e no começo andavam livres, soltas, contas de colar, folhas, pedras, postais escritos, pontas de lã, bolas de vidro, coisas que, aos poucos, foram sendo arrumadas, soterradas pela casa, que as não aceitara nunca, porque destruíam a sua ordem antiga. (1981, p. 60).

A escrita, nesse excerto, com os objetos elencados entre vírgulas, parece mimetizar o arranjo das coisas de Lídia pela casa, dispondo-as separadamente de modo que fiquem ordenadas e em seus postos também na frase, minando a desordem e a vivacidade que tinham quando dispersas pelo uso que a personagem fazia delas. Afonso torna-se, afinal, “uma casa de areia, uma casa de vento e espuma” (GERSÃO, 1981, p. 54), rarefeita, e para Lídia, que vivia como um gato arisco e solto em sua relação de liberdade com a casa, os pontos de contato deveriam sempre existir, pois, como ela mesma afirma, não lhe apetecia nunca passar indiferente pelas casas, sem estabelecer relação com nenhuma delas. As pessoas são, portanto, essas casas, e cabe a cada uma a escolha entre manter as luzes acesas ou encerrar-se entre paredes e grades que cerceiam as interações.

O relacionamento que aprisionava Lídia, um amor que não lhe permitia expressar-se genuinamente, pode ser notado em vários trechos da narrativa. Destacaremos um que, além disso, mostra também o encarceramento na forma, quando da discussão entre o casal dentro de um cômodo da casa. É um parágrafo longo, de quase três páginas, cujo primeiro período tem mais de uma página, e que provoca no leitor a agonia da situação textual. Leitura asfixiante e vertiginosa, com uma nauseante mistura de vozes em primeira e terceira pessoas:

[...] o que é que você procura, afinal, louca, louca, sacode-a, pelos ombros, encosta-a à parede, e é um animal enjaulado batendo contra as grades sem encontrar saída, uma tremura desesperada em todo o corpo, [...] eu sairei à porta e descerei à rua e não voltarei nunca mais, terei todos os caminhos do mundo para andar e irei procurar noutra lugar, noutra casa, [...] porque era de repente o fim daquela casa breve, ela ia embora e ele não podia mais prendê-la, fecharia as janelas e a porta, e a casa desapareceria, e ele desapareceria, em sua vida, como uma lâmpada que se apaga, [...]. (GERSÃO, 1981, p. 122-123).

A prisão à qual Lídia está submetida ultrapassa a diegese e é verificada também na estrutura narrativa, em um texto denso, sufocante e com pausas brutas, que sugere o próprio espaço daquela casa que não acolhe e na qual sobrevém a discussão. Após a desavença e por conta de uma relação insípida, Lídia escolhe partir, pois o que se mostra como porvir é muito mais excitante para ela: são diversas possibilidades de caminhos a percorrer. A luz acesa e o pão cotidiano da casa-Afonso já não a alimentariam mais de sossego e afeto, então era necessário pôr-se na estrada e buscar em outras paragens um cosmos que pudesse abrigar seu caos e com ele coexistir. Resta a Afonso voltar para dentro, fechar a janela e permanecer em sua ordem enclausurante e dominadora, enquanto a mulher parte, livre, para habitar novas casas.

As casas de *O silêncio* podem, como vimos, ser relacionadas às pessoas nas quais fazemos – ou não – morada por meio de nossas conexões intersubjetivas, e em *Paisagem com mulher e mar ao fundo* (1982) também encontramos essa analogia casas-pessoas. Na narrativa, a figura do mar é substancial, além de outros elementos como a janela, o cais, o corpo, o tempo, a dicotomia vida/morte, e a casa também assume importantes sentidos. Hortense, ao encontrar em Horácio uma companhia que lhe dava a segurança de compartilhar suas dores e tristezas para tentar expurgá-las, passa a ter sensações diferentes a respeito da casa, que deixou de ser um local acorrentador, opressivo, para se tornar uma casa cheia de aberturas e sem regras, e o homem passa a ser, então, para ela, uma morada - “[...] ele era uma casa de que ela possuía a chave” (GERSÃO, 1982, p. 94) -, onde ambos respeitariam o espaço um do outro e ela poderia se sentir segura por estar com os pés fixados em um chão sereno depois de muito vagar por um deserto emocional, pois fora encontrada e levada para casa por um homem que a tratava com igualdade, uma casa, “[...] aberta

aos outros, um lugar de encontro, de troca, de discussão, de refúgio, de permuta” (1982, p. 96), uma casa cheia de vida.

A importância da casa enquanto espaço de criação, seja de raízes emocionais, seja de expressões artísticas, vai ao encontro do que, para Bachelard, transpõe a rigidez do espaço físico concreto e alcança patamares de subjetividade, de cultivo de sentimentos⁵². As narrativas, ao considerarem pessoas como casas, sugerem que somos seres habitáveis e habitantes, que fazemos e somos morada, o que potencializa nossas relações na medida em que temos a responsabilidade de ser abrigo para outros seres. Somos habitantes de pessoas desde o útero materno, nossa primeira casa, imagem que Bachelard também explora ao analisar poetas que estabelecem a analogia entre a casa e a mãe protetora. Daí a casa ser sempre vista como um porto seguro.

No entanto, a segurança que a casa proporciona a Hortense é colocada em xeque por O. S., figura tirana e perversa, como se pode depreender, inclusive, na forma narrativa. À medida que uma situação cotidiana aprazível vem sendo narrada, há uma vicissitude marcada pela interrupção brusca do discurso:

Pedro vem a correr, com um bibe azul e branco, do fundo do jardim, [...] Horácio espera-o abrindo os braços, [...] riem ambos, correndo, cavalgando, as grandes mãos doces do homem pegando na criança e de novo pousando-a na relva, e agora de mãos dadas, andando, uma pequena família crescendo, como um tronco, um ramo de árvore, o milagre de um corpo, abrindo à luz,

mas sempre de novo o universo de O. S. voltaria, agredindo, batendo contra a casa, desafiando com a sua violência as paredes frágeis da casa, [...] (GERSÃO, 1982, p. 97).

A cena rememorada por Hortense, que remonta a uma ocorrência agradável no seio familiar, vai se desenrolando em um movimento eufórico, e os verbos no gerúndio trazem a sensação de uma evolução nos acontecimentos, transcorrendo

⁵² Gaston Bachelard postula que: “Com efeito, a casa é, à primeira vista, um objeto rigidamente geométrico. Somos tentados a analisá-la racionalmente. Sua realidade inicial é visível e tangível. É feita de sólidos bem talhados, de vigas bem encaixadas. A linha reta predomina. O fio-de-prumo deixou-lhe a marca de sua sabedoria, de seu equilíbrio. Tal objeto geométrico deveria resistir a metáforas que acolhem o corpo humano, a alma humana. Mas a transposição para o humano ocorre de imediato, assim que encaramos a casa como um espaço de conforto e intimidade, como um espaço que deve condensar e defender a intimidade. Abre-se então, fora de toda racionalidade, o campo do onirismo.” (BACHELARD, 1996, p. 64)

com excitação e leveza, até que a sequência é interrompida. O espaço em branco após a vírgula – sinal canonicamente inapropriado para se terminar uma frase – indica o corte para a disforia, a mudança de ânimo do pensamento e do discurso, que passa de uma casa acolhedora para uma casa negativa, distópica, representada pela presença opressora de O. S., que é certamente uma casa não-habitável, que investe contra outras e lhes causa danos. Para Hortense, o dano foi severo, pois perdera filho e marido mortos em decorrência das guerras ultramarinas e das perseguições da PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado).

A casa na obra de Teolinda, portanto, comunga com as pessoas os sentimentos, as atitudes, entregas, conexões humanas, mas há também um viés político entremeadado ao discurso. É, pois, um elemento que avança a diversos domínios da significação, e **atua como personagem**. Concordamos com Annabela Rita (2006, p. 91, grifos da autora), para quem a casa é “[...] espaço arquitetônico, *lugar onde* do romance, que se *animiza*, tornando-se sujeito de acção e assumindo protagonismo”. Para Olga Maria Duarte (2005, p. 80), a casa tem espaço privilegiado nas narrativas de Gersão por ter sido um motor das mudanças na sociedade contemporânea, tendo em vista que as mulheres quiseram sair de seu interior para se confrontarem com o exterior e assumirem sua voz. A autora portuguesa, em entrevista concedida a Maria Ramos Silva no Jornal I-online, diz que está provado que “[...] o mundo da casa e das crianças é o grande mundo, de onde os homens escaparam por comodismo.” Trabalhar literariamente a casa como se personagem fosse, que promove à mulher situações distintas das que lhe são relacionadas costumeiramente (como os serviços domésticos e cuidados com os filhos), é um modo de subverter o espaço no que tange à sua carga socio-histórica de relação com a figura feminina do lar, hierarquicamente dependente do marido para o provimento das necessidades materiais da família. Nesse sentido, as mulheres das narrativas são autônomas para decidir por elas mesmas quais casas habitar e com quem conviver, se querem ficar, se querem ser nômades. Gersão empodera suas personagens femininas não para serem melhores que as masculinas, mas apenas para igualar as possibilidades de cada uma e, assim, corrigir os estigmas sociais que por tanto tempo colocaram-nas em posições inferiores e subalternas. As mulheres de seus textos quase nunca são procriadoras, mas, em vez disso, quase sempre criadoras, portanto, a casa, para além

de ser um espaço de criação de filhos e manutenção familiar, é também espaço de criação artística.

E sob essa perspectiva achamos interessante abordar a ideia de uma outra casa, que pode ser apreendida da leitura de várias narrativas. Uma Casa com letra maiúscula, que abriga a escrita, onde ambas sustentam um movimento reflexivo de intercomunhão. A escrita arquiteta a Casa e é construída por ela. Annabela Rita (2006, p. 83) atenta para a relação Casa-literatura ao fazer um estudo sobre o protagonismo desse elemento: “A casa. De palavras feita. Como será, depois, a *Árvore*”. E como, então, a casa se torna literatura? *O silêncio*, por exemplo, termina com o fechamento da janela, tal qual o fechamento do livro: “Voltou pra dentro e fechou a janela” (GERSÃO, 1981, p. 124) é a penúltima frase da narrativa, que remata o romance entre Lídia e Afonso (por significar o fim do relacionamento) e o romance literário. Uma casa que se fecha ao mesmo tempo em que encerramos a leitura. Fechou-se nesse caso, também, o ciclo da escrita, embora a casa da palavra, enquanto obra de arte, permaneça sempre aberta. Diz-nos a protagonista de *Paisagem com mulher e mar ao fundo*:

Tinha havido tempo em que as palavras eram as **casas** 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 ela empurrava a sua porta as palavras eram casas vazias, e ela não saberia o lugar de nada. [...] E então lentamente as palavras tinham começado elas próprias a transformar-se em coisas, mas era uma função que cumpriam mal, *imitando a água, sem jamais ser água, imitando o espelho, sem jamais ser espelho, imitando o mar sem jamais ser mar.* (GERSÃO, 1996, p. 20, grifos nossos).

A palavra, quando estanque, não oferece riscos, mas quando acesa transforma-se em uma potência de possibilidades de representação e significação. No trecho em destaque, percebe-se o jogo com as palavras “casa” e “coisa”, que remetem mesmo à ideia de uma estar contida em outra pela sonoridade semelhante, assim como em uma *matrioska*, as bonecas russas que se encaixam umas dentro das outras. Esse pensamento é reforçado pelo uso do particípio do verbo “partir”, que ao mesmo tempo demonstra a ação de *ir embora* e de *quebrar*, como se as palavras tivessem autonomamente tomado um rumo, tais quais um animal que parte a casca

do ovo quando necessita nascer. Ainda nesse trecho, é curiosa a escolha pelos exemplos *água*, *espelho* e *mar*, todos signos com característica reflexiva, para elucidar a não-correspondência exata e absoluta entre a palavra e a coisa, já que a literatura subverte a relação a princípio irremediavelmente dependente entre significante e significado⁵³. A própria forma espelha o conteúdo na maneira como a escrita é apresentada quando trata desses signos, com orações cujas estruturas sintáticas se parecem, como se espelhadas fossem (em itálico no excerto). *Água*, *espelho* e *mar* são também paradigmáticos da metaficção, da escrita narcisista, pois são tão reflexivos quanto o texto em que estão inscritos e representam a condição mimética da literatura, tendo em vista que imitar já pressupõe o não-ser, e a casa na qual a arte habita é justamente o não-lugar.

E a busca da palavra se irmana à busca de uma casa em *As águas livres*:

Quero uma casa espaçosa e antiga, onde haja lugar para objectos: postais, fotografias, peças de vestuário, lembranças. Onde caibam livros quase desfeitos, com palavras raras, caídas em desuso. Onde haja lugar para o tempo e cada um construa o seu próprio espaço e o seu próprio silêncio. [...].

Uma casa por onde, antes de nós, outras vidas desconhecidas já passaram. (GERSÃO, 2013, p. 73).

A descrição do espaço-casa almejado caberia com pertinência, como uma analogia, ao que se espera de um espaço-livro autointertextual, no qual são bem-vindos outros livros quase desfeitos, lembranças e memórias que relacionamos aos intertextos por meio dos quais a escrita também é tecida, e, sob essa ótica, a construção de tempo, espaço e silêncio na casa é a construção desses mesmos elementos na narrativa, já que são categorias básicas para seu funcionamento. A repetição do advérbio “onde” corrobora a ideia de uma casa espaçosa em que cada um tem seu lugar, pois, também na frase, compartimenta as orações como os espaços do lar, no qual as outras pessoas e vidas desconhecidas são também intertextos que

⁵³ Aqui é mister lembrar que nem o próprio Saussure, autor do *Cours de linguistique générale* (1916) e postulador da dicotomia significante/significado, sentia-se confortável com a noção de língua como representação da realidade, conforme depreendemos da leitura feita por Raquel Basílio da Cunha (2008, p. 4) sobre a relação entre significante e significado a partir das notas deixadas por ele. Segundo ela, há “um repúdio do estudioso à ideia de uma língua como nomenclatura”, o que resulta na retirada radical da referência a uma realidade. A autora ainda ressalta que “a língua da reflexão saussuriana não é um espelho da realidade, nem mesmo um espelho opaco do mundo das ideias.”

nos formam e informam, e que corroboram com nossa construção do mesmo modo que a criação literária conta com a alteridade textual. Assim são as casas e assim são os livros.

A busca da moradia vai sendo formatada ao mesmo tempo em que a narrativa é configurada, e a relação casa-livro ganha peso com a comparação, por parte da personagem que busca um novo local para viver, entre esta sua procura e a arte de Escher: “Encontro ruas que vão dar a impasses e escadas que acabam de repente. Por vezes sinto-me dentro de um desenho de Escher” (GERSÃO, 2013, p. 73). Nos estudos literários, a obra do artista holandês é frequentemente associada à metaficção, e Gustavo Bernardo (2010, p. 114) lembra a sensação de confusão a que somos submetidos quando nos deparamos com um desenho de Escher: “a ilusão é tão real quanto a realidade é ilusória”. A sensação da personagem, de estar em uma gravura ilusionista, condiz com a oscilação entre realidade e ficção, duas instâncias comumente separadas por um fio ligeiro que, muitas vezes, acaba por deixar que se interpenetrem - impasses tão bem representados na obra do artista gráfico cujos trabalhos nos apresentam efeitos óticos e de espelhamento.

O modo como a narradora de *As águas livres* descreve as intersecções estruturais dos prédios que visita em Lisboa funciona como as intertextualidades em literatura: janelas que pertencem a prédios distintos, portas que levam a casas alheias, tudo “[...] obra da mesma paciência labiríntica que vai juntando uma coisa e outra, em jogos de habilidade e sobrevivência” (GERSÃO, 2013, p. 75). Tal descrição cabe, por conseguinte, ao ofício da escrita, uma vez que os jogos, a paciência e a junção de discursos que se mesclam tais quais os prédios da cidade são aspectos pertinentes e necessários à criação artística.

Também a busca do local onde se morar tem, como na literatura, sua dose ficcional, e, por isso, a mulher não acha que o tempo de procura é perdido, tendo em vista seu envolvimento com pessoas e histórias: “Quando, por exemplo, uma proprietária idosa me leva a percorrer o que ela julga ser um andar mas não é mais do que um sótão, [...]. Interrogo-me se entrei por engano em uma peça de teatro, porque é uma história inverosímil que ela me vai contando” (GERSÃO, 2013, p. 75). Adentrar diferentes realidades em variadas casas é como conhecer possíveis cenários ficcionais, com suas personagens, seus enredos, narradores, conflitos e demais

elementos narrativos. Ainda como em uma obra de Escher, realidade e ilusão⁵⁴ vão se embaraçando constantemente, até que a personagem encontra, enfim, uma casa para viver: “E então de repente, depois de **tentativas erráticas e derivas**, encontro exactamente a casa que procuro.” (GERSÃO, 2013, p. 87, grifos nossos).

As errâncias e as derivas são partes de toda busca, inclusive daquela empreendida pelo escritor no que tange ao seu instrumento de trabalho; há um vaguear pelas possibilidades e pelos erros em uma combinatória que, ao final, constrói seu edifício sem querer esconder os andaimes, contrariando o beneditino poeta purista evocado por Olavo Bilac no célebre soneto parnasiano⁵⁵. Aqui mostram-se as tentativas, as casas que foram descartadas antes de se encontrar a eleita, ou o processo de execução da escrita até chegar à narrativa publicada. A constatação do percurso, com seus desvios e experimentações, assume valiosa importância em toda atividade de procura, seja de uma casa-espço, lugar de moradia, como evidenciado no trecho acima, de uma casa-livro, lugar da escrita, como estamos tentando demonstrar, ou de uma casa-pessoa, lugar de comunhão, como ocorre, por exemplo, com Paulo Vaz, personagem de *A cidade de Ulisses*. As palavras grifadas no excerto acima são para destacar a afinidade com o trecho que segue: a uma determinada altura, Paulo assinala acerca de si mesmo: “Já tinha vivido tantas histórias de amor e deixado tantas coisas quebradas para trás. Havia sempre em mim uma insatisfação, **uma errância, uma deriva**. Era a minha forma de ser, e não podia mudá-la” (GERSÃO, 2011, p. 24). Os trechos de teor tão semelhante corroboram a autointertextualidade entre as narrativas de Gersão, como se houvesse um *continuum* entre as leituras, tendo em vista que frequentemente uma obra remete-nos a outras. Isso pode ser tomado como um signo da metaficção se considerarmos como uma assinatura de autor, tal qual o rio Arno em obras de Leonardo Da Vinci, por exemplo⁵⁶.

⁵⁴ Vale notar que não é nossa intenção nos aprofundarmos nesse “escorregadio terreno da ilusão”, mas tomá-la, conforme palavras de Maria Inês Accioly (2010, p. 114), a partir “do duplo registro de uma presença e uma ausência – jogo de opacidade e transparência entre a própria imagem e a coisa representada”, em sua relação direta com o *efeito de real*. De acordo com Gombrich, o dom do artista baseia-se na aptidão de jogar com esse limite (apud ACCIOLY, 2010, p. 116).

⁵⁵ Referimo-nos ao poema “A um poeta”, que Bilac publicou em *Tarde*, de 1919, sobretudo às estrofes: “Mas que na forma se disfarce o emprego / Do esforço; e a trama viva se construa / De tal modo, que a imagem fique nua, / Rica, mas sóbria, como um templo grego. // Não se mostre na fábrica o suplício / Do mestre. E, natural, o efeito agrade, / Sem lembrar os andaimes do edifício:”.

⁵⁶ A referência, aqui, é à frequente presença do rio toscano, seus vales e suas montanhas nas obras do pintor, geralmente no terceiro plano, como ocorre em “L’Annunciazione” (1475), “La vergine delle

É como se reconhecêssemos a autoria por essas marcas, que vão além do estilo, pois são **ecos de uma poética**.

Em outro romance, distingue-se o seguinte trecho: “Penso que foi o piano que me confundiu. Julguei que ele teria necessariamente de fazer parte da casa dessa mulher que se apoiava à janela. Ou talvez eu confundisse as casas.” (GERSÃO, 1989, p. 193). Desta pequena passagem retirada de *O cavalo de sol* é possível partir para outras narrativas, por meio das figuras do piano, de crucial importância em *Os teclados*, e da mulher que observa pela janela em *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, por exemplo. Assim, a “confusão das casas” pode aludir a uma obra que é contínua e é parte de um projeto estético frequentemente revisitado, suscitando um dialogismo interior; uma casa que, no fundo, mesmo com todas as idas e vindas, dá-nos sempre a sensação de familiaridade com o anfitrião.

Em *O cavalo de sol*, há ainda a menção a uma casa futura, que será habitada por Vitória e Jerónimo após se tornarem um casal:

Dentro da casa futura, que ela talvez olhasse agora, disse Jerónimo, estaria já **quase** tudo no lugar, o piano na sala, coberto com um xaile de seda, o canapé de palhinha, as cadeiras de braços, estofadas de veludo, as cortinas de renda e de damasco, a mobília da sala de jantar e a do quarto, [...]. (GERSÃO, 1989, p. 62, grifos nossos)

E, conforme avança a narrativa, sabe-se que

A casa futura ficara de repente **quase** pronta, disse Jerónimo.

Mas ele notara que as paredes estavam tortas. E que ia ser preciso refazer os caixilhos, reaprumar as prateleiras, modificar as portas dos armários. [...]

E o mesmo se passara em relação aos puxadores das portas, ao formato das chaves, à cor das paredes, [...].

E a lareira, uma vez terminada, foi outra vez partida, [...].

E as mobílias, depois de colocadas no lugar, foram duas vezes trocadas, peça por peça, [...]. (GERSÃO, 1989, p. 99-100, grifos nossos)

Rocce” (1486) e “La Gioconda” (1506), por exemplo. Da Vinci sempre representa as montanhas arenosas e secas em contraste com o úmido das águas do rio.

A repetição do advérbio “quase” e os verbos no futuro do pretérito e no pretérito mais-que-perfeito transmitem a ideia de algo não concretizado e vão ao encontro do “futura” que adjetiva a casa, isto é, um lar que jamais se fez presente, assim como o casal nunca foi efetivado. Vitória e Jerónimo eram (do mesmo modo que Lídia e Afonso, de *O Silêncio*) incompatíveis, ela era dia, ele era noite, um era sol, outro era lua, e a garota não se deixaria oprimir pelo primo pretendente. A casa futura ficou, portanto, no plano do ideal, tendo em vista que ruiu em pleno processo de construção, já que a história de amor que os primos poderiam ter vivido não foi sustentada. Tornase, assim, uma narrativa que não pôde ser escrita, pois seus elementos, a exemplo do que ocorrera aos acabamentos da casa, não se acertaram.

Orivaldo Rocha da Silva (2015), em seu estudo sobre *A casa da cabeça de cavalo*, estabelece paralelos entre a casa que, em um tempo passado, abrigou as personagens cujas histórias são agora contadas por suas “almas” e a Casa que estampa tais histórias, ou seja, a própria narrativa. Assim, o pesquisador fala em uma “casa-crise”, que problematiza a crise da linguagem e a incomunicabilidade no mundo contemporâneo, em uma “casa das ironias”, que investiga as construções irônicas como recurso expressivo da linguagem, ou ainda uma “casa-jogo” da escrita, que aborda as estratégias do narrar implementadas pelo conceito de *scriptor ludens*, de Kryzinski. Depreende-se, portanto, que Rocha da Silva também compreende a casa na narrativa de Gersão (no caso, o texto que serviu de *corpus* a seu estudo) como uma metáfora para a escrita, um abrigo para procedimentos literários.

Casa, nas narrativas de Teolinda, não é apenas elemento de um cenário urbano ou rural, tampouco é espaço edênico com características sagradas; não é local de isolamento nem prisão particular, mas sim de abertura e encontros, é o espaço essencial do sujeito, uma casa afetiva. Por estar edificada em vários textos, torna-se propícia a incorporar diferentes significados, como por exemplo os assinalados por Maria Teresa Tavares (2000, p. 201) em seu estudo sobre *A casa da cabeça de cavalo*. Para a pesquisadora, há uma casa metafórica no romance, ora significando a opressão sofrida pelas habitantes mulheres, ora a efemeridade da vida em sua relação com o passar do tempo representado pelo cavalo.

Denilson Lopes (2006, s/p), ao investigar a casa na literatura brasileira contemporânea, encontra-a não mais como a casa-grande, casa patriarcal, arcaica,

mas “a frágil casa do presente, imprensada nas metrópoles, mas ainda possível”. A casa de Gersão é também essa casa não-patriarcal, de partilha e liberdade, lugar de construção. Construção que podemos relacionar à criação e, seguindo essa perspectiva, torna-se também **metáfora para a literatura**, sendo por essa e por outras razões que fizemos o paralelo entre casa e escrita. Atentemo-nos ao seguinte trecho:

A casa fresca, a água, o sereno equilíbrio dos jogos de luz e de penumbra, as portas abrindo e fechando devagar, as coisas arrumando-se sem violência, procurando o seu próprio espaço, sem ser preciso lutar com elas, empurrá-las, forçá-las a harmonizar-se, a madeira e o cobre, o tapete de pele castanha e branca e o chão de ladrilho, a pequena cómoda de cedro e a grande mesa conventual, espessa, onde Horácio desdobrava folhas de papel, uma casa **aberta, sem normas pré-fixadas**, que ela tinha a sensação de criar sempre de novo, percorrendo-a devagar em todas as direcções. (GERSÃO, 1996, p. 93, grifo nosso).

Casa ou escrita, ambas são espaços de criação. De acordo com Ubirajara Moreira (2000, p. 93), em sua análise sobre a poética da casa em Adélia Prado, casa “é o espaço privilegiado onde se guardam as lembranças de objetos e situações que marcaram profundamente o sujeito lírico em suas vivências afetivas e espirituais”, o que pensamos ser pertinente também à obra de Teolinda Gersão. Como já foi possível notar em algumas passagens, diversos são os momentos em que objetos, utensílios e mobílias são evocados a fim de demarcar um envolvimento íntimo entre o sujeito e sua habitação, servindo, inclusive, como metonímias de sua individualidade. Casa, portanto, é abrigo para tais objetos da mesma forma que a escrita também os abriga em suas linhas, e a harmonia gerada provém da liberdade que a criação proporciona em ambos os espaços. No trecho em relevância, as atribuições feitas à casa poderiam corresponder à própria escrita de Gersão, e os termos por nós salientados são para dar ênfase ao que nos parecem ser predicativos bastante adequados à literatura praticada pela autora portuguesa: uma escrita também **aberta e sem normas pré-fixadas**, que vai se criando e sendo criada ininterruptamente, porque infinita de se percorrer. Mais uma vez, vemo-nos diante de um texto que se oferece também como sua própria teoria, que se encena e se declara, e mostra sua autoconsciência por meio da relação estabelecida com a casa, um dos topos da narrativa de Gersão.

Seguindo esse pensamento, é possível também fazer um paralelo entre os objetos espalhados pelas casas com os textos compilados nos *Cadernos*. Mesmo com sua aparência desconexa, constituem uma totalidade. O livro é, pois, uma casa que abriga notas, fragmentos e textos esparsos, que não carrega a preocupação de pertencer a nenhum gênero nem seguir normas.

E é da voz narrativa de *As águas livres* que extraímos um último excerto sobre as casas, que pode também revelar extratextualmente o interesse de Teolinda Gersão pelo tema: o amálgama casa-vida torna-se matéria e abrigo de poesia, a Casa é escrita e se transforma, também ela, em Escrita:

As casas. A da infância. Ou nas férias, a casa dos avós. Ou as que alugávamos na praia.

Sempre gostei de casas e de escrever sobre elas. São o nosso prolongamento natural, fazem parte de nós, ou nós fazemos parte delas. Pelo menos enquanto resistirmos a toda uma indústria de standardização de interiores e de equipamentos, que encontra formas dissimuladas de decidir por nós, ocupa o nosso lugar e nos dispensa de existir, fingindo prestar-nos um serviço. (GERSÃO, 2013, p. 122).

A conjunção alternativa entre as orações “fazem parte de nós, ou nós fazemos parte delas” enfatiza a fusão entre a pessoa e a casa, já que não exclui nenhuma das hipóteses, e a lembrança das “casas” do passado são agora narrativas, memórias que se transformam em escrita. Assim, a literatura se faz Casa, da qual também nós somos habitantes, compartilhando espaço com histórias, figuras, animais, músicas, personagens que nos visitam, que vêm e vão, e onde há janelas que sempre espreitam outros textos, outras casas que nos convidam a entrar.

2.2.1.2 Os guarda-chuvas: Escrita aberta, cintilante

Para muito além de sua funcionalidade no mundo empírico, os guarda-chuvas têm habitado a Casa-Escrita, dotados de poeticidade, e são muitos os textos que

contêm tal elemento, voltados a diferentes públicos e idades⁵⁷. Na obra de Teolinda Gersão, a presença dos guarda-chuvas é certamente mais massiva em *Os guarda-chuvas cintilantes*, que o carrega no título, mas também cintilam em outros textos, o que configura um dos *leitmotive* autointertextuais citados anteriormente e nos leva a pensar no guarda-chuva, a exemplo da casa, como também um signo da própria literatura.

Considerado por muitos como uma das maiores invenções da humanidade, o guarda-chuva é praticamente uma obra acabada desde sua concepção, já que o conceito inicial permanece o mesmo, tendo mudado apenas em aspectos relacionados à matéria-prima utilizada para a feitura das peças. Sua história milenar remonta há 3.400 anos, tendo o uso sido registrado em função da proteção de reis e rainhas da Mesopotâmia e, uma vez que as chuvas eram escassas e raras na época, era utilizado sobretudo como artefato para abrigo solar. A história passa pelos egípcios, gregos, romanos, africanos, asiáticos, e adquire sentidos religiosos, políticos, econômicos, sociais e comportamentais, conforme quem e com qual finalidade o utilizava. A incorporação da peça aos costumes vulgares da cultura ocidental, sem nenhum significado para além da mera funcionalidade, foi feita a partir do século XVIII, quando homens e mulheres passaram a utilizar o objeto para se abrigarem do sol e da chuva⁵⁸. Interessam-nos, principalmente, os significados que adquirem nas construções literárias, e por isso lançamos mão de um trecho substancial de *Os guarda-chuvas cintilantes*:

Quarta, vinte e nove:

⁵⁷ Seguem os títulos de alguns textos que carregam guarda-chuvas, publicados em língua portuguesa, muitos dos quais sinalizados como literatura infanto-juvenil: *Para onde vão os guarda-chuvas*, de Afonso Cruz (Alfaguara, 2013); *O menino que colecionava guarda-chuvas*, de Alexandre de Castro Gomes (Globo Livros, 2012); *O vendedor de guarda-chuvas*, de A. Marceu (Editarte, 1986); *Um guarda-chuva para o coronel*, de Joel Silveira (Editora Bup, 1968); *O guarda-chuva e outros contos*, de Renato Santos Pereira (Imago, 1996); *Um dia, um guarda-chuva*, de Davide Cali (Tordesilhas, 2013); *O guarda-chuva*, de Ingrid Schubert & Dieter Schubert (Brinque-Book, 2014); *O guarda-chuva da professora*, de Januária C. Alves (Mercuryo Jovem, 2010); *O guarda-chuva do guarda*, de Bartolomeu Campos Queirós (Moderna, 2004); *O guarda-chuva do vovô*, de Carolina Moreyra (DCL, 2008); *Um ladrão de guarda-chuvas*, de Jurandir Ferreira (Nova Alexandria, 1995); *Ainda bem que não levei o guarda-chuva*, de Maria Calderón Pimentel (Chiado Editora, 2013); *O guarda-chuva azarado*, de Alcides Goulart (Editora Jovem, s/d).

⁵⁸ Conforme descrito no site *Inovação! Brasileiros*, <http://inovabrasileiros.com.br/?p=2432>.

E havia também os minúsculos guarda-chuvas de papel translúcido, de cor, que por vezes, espetavam em cima dos gelados. [...] Calculou a paciência de armá-los, uma paciência oriental, como só existiria na China – inventados na China, talvez, os guarda-chuvas, só debaixo desse céu poderia nascer uma coisa assim artificiosa e exacta, como um passe de mágica, uma obra de arte e um truque, um enfeite e um objecto útil e comum.

Fecho os olhos comendo o gelado, porque o sol me bate de frente, e **persigo** a imagem que estaria por detrás do primeiro guarda-chuva. A imitação do Sol, aventureiro. A roda do Sol. Raios solares convergindo para um centro e abrindo em volta. A cúpula do céu. O útero azul da Grande Mãe. E por outro lado o princípio fálico, o eixo do mundo. (GERSÃO, 1984, p. 65, grifo nosso).

O paradigma de adjetivações feitas ao guarda-chuva evidencia sua potência simbólica, pois, além de referenciar a utilidade que lhe cabe, eleva-o a um patamar de sobrenaturalidade, aos domínios da magia e da arte. De algum modo, é o que a poesia faz com sua matéria e, sendo o que presenciamos também nesse texto de Teolinda, pode-se dizer que o trecho citado adquire nuances metaficcionalis, pois a engenhosidade com que se constrói um guarda-chuva equipara-se àquela com que se cria uma obra literária.

A perseguição da imagem configura um ato de natureza artística, e a busca genesíaca do princípio é sintomática de quem se envolve com criação. Os significados cosmológicos ligados ao guarda-chuva, como considerá-lo uma espécie de simulacro do céu ou a imitação do Sol, transportam-nos a outro trecho da mesma obra, que também o relaciona à cúpula celeste e corrobora a ideia do guarda-chuva como sinônimo da própria escrita: “– Quem tem um guarda-chuva é dono de um pequeno céu só para si, que pode abrir e fechar à vontade, um pequeno céu próprio, debaixo do grande céu comum, e excêntrico a esse.” (GERSÃO, 1984, p. 104). O guarda-chuva como um céu particular confere a seu dono a posse de um mundo sobre o qual ele tem total domínio, pois tem o poder de o abrir e fechar quando for de sua vontade e então adentrá-lo quando bem entender. É um céu que se distingue do céu cotidiano, do céu do senso comum, que está fora da órbita deste, fora do centro, emancipado - um céu onde há a possibilidade e a liberdade de criação; um céu-literatura, portanto. De acordo com Maria de Fátima Marinho (2006, p. 122), é a necessidade “de se proteger ou de se esconder sob a máscara da escrita”, e assim o guarda-chuva se aproxima do universo literário, pois também nos livros têm-se mundos particulares, que abrigam tanto autores quanto leitores, ambos com possibilidade de criar e

autoridade para abrir ou fechar. São mundos paralelos ao real, inventados, imaginados. E se um guarda-chuva é um céu, *Os guarda-chuvas cintilantes* são também céus, como se cada uma das narrativas diárias fosse um céu diferente, que cintilasse conforme as “abrissemos” com nossa leitura.

Cunha (2013, p. 311-312) destaca a polivalência de significação do guarda-chuva na obra de Gersão: são concomitantemente a perfeição que não se atinge, o tempo que não se deixa agarrar, espaço de proteção e refúgio, apoio e guia, dentre outros significados. A pesquisadora ainda recorda que a imagem do guarda-chuva aparece já no primeiro romance de Gersão, *O silêncio*, o que entra, como é óbvio, no rol da autointertextualidade de sua obra. No início da “parte 2” do referido livro, há o seguinte trecho: “Mas ela abria um guarda-sol e sonhava debaixo do guarda-sol, ou abria um guarda-chuva na rua, e sonhava debaixo do guarda-chuva, onde ele não pudesse ver a sua cabeça e os sonhos que corriam dentro dela.” (GERSÃO, 1981, p. 57). Toda a repressão que Afonso exercia sobre Lídia, a ponto de querer controlar e barrar seus sonhos, encontrava resistência se ela estivesse debaixo do guarda-chuva/sol. Já aí se observa o artefato significando um universo paralelo, ou, nas palavras de Anuska Vaz (2010, p. 12), “metáfora de uma passagem ou de um portal possível num mundo onde não se encontra espaço para o devaneio ou para o sonho”. Se Lídia, assim como outras personagens, tem um guarda-chuva (que pode ser, inclusive, plural, muitos mais de um) que se abre a mundos paralelos, Teolinda Gersão cria guarda-chuvas para que possamos abri-los e, também nós, habitarmos esses outros mundos possíveis.

A imagem do guarda-chuva é, assim, perseguida de várias maneiras. Além da perseguição conceitual à origem referida mais acima, há a perseguição, aparentemente literal, dos objetos na rua: “[...] e agora ela caminhava pela rua, perseguindo outro guarda-chuva, com ar indiferente de quem pensa noutra coisa, mas pronta a estender a mão e a fisgá-lo no primeiro momento em que ele se distraísse” (GERSÃO, 1984, p. 7). A insistência que decorre dessa perseguição caracteriza, para nós, a luta do artista com seu objeto; no caso, do escritor com as palavras, que propõem um desafio observável no jogo de esconde que o guarda-chuva perseguido empreende, em que estes ora são perseguidos, ora perseguem, como se pode notar nos seguintes trechos:

[...] – mas também ele tinha consciência dela, notou, oscilava, cauteloso, para um lado e para outro, olhando sub-repticiamente para trás – e agora escapulia-se, de repente, num vão de porta, ela não chegava sequer a tocar-lhe, embora estendesse depressa os dedos - - (GERSÃO, 1984, p. 7-8).

Outras vezes uma fileira de guarda-chuvas pretos corria atrás dela, perseguindo-a, ou formava na frente uma parede itinerante, que nunca acabava de passar – mas era falso, também, porque eles estavam parados e era ela quem corria atrás [...]. (1984, p. 11).

O jogo de escondidas entre o guarda-chuva e o “ela” do discurso configura também o exercício da busca artística, em que o autor luta para encontrar a palavra adequada, tal qual o combate descrito pelo eu-lírico drummondiano em “O lutador”⁵⁹. O paralelo com o texto do poeta mineiro dá-se porque, na luta pela captura das palavras, assim como ocorre com os guarda-chuvas, aquelas deslizam, escondem-se. O poema é, obviamente, muito mais direto na exposição de seu processo criador, pois objetiva cantar a luta do fazer poético, mas em Gersão, os guarda-chuvas configuram também essa luta constante com seres malemolentes, plurais, ariscos, o que vai dar o tom da narrativa que vem em seguida, toda permeada por nuances metaficcionalis. E quando lhes é questionada sua serventia, a resposta é uma provocação: “Para que servem vocês, perguntou aos guarda-chuvas no momento em que adormecia, – Para te fazer correr atrás de nós, disseram eles correndo mais, rindo em gargalhadas finas” (GERSÃO, 1984, p. 73). E mais uma vez cabe ao escritor entrar no jogo da escrita.

A perseguição aos guarda-chuvas é a perseguição à escrita. É um jogo de esconde jogado por todo escritor, acompanhado das angústias provindas das limitações da representação. A imagem do guarda-chuva de espelhos corrobora com a ideia da impossibilidade de reprodução da realidade: “No sonho eram guarda-chuvas de espelho, mas estavam quebrados em pedaços, e nunca poderiam espelhar a forma inteira” (GERSÃO, 1984, p. 42). Os artefatos quebrados como estilhaços

⁵⁹ Carlos Drummond de Andrade, no poema “O lutador”, publicado originalmente no livro *José* (1942), descreve a luta cotidiana em busca da poesia e as artimanhas a que o poeta é submetido pelas palavras. Eis alguns de seus versos: “Lutar com palavras / é a luta mais vã. / Entanto lutamos / mal rompe a manhã. / [...] Deixam-se enlaçar, / tontas à carícia / e súbito fogem / [...] Insisto, solerte. / Busco persuadi-las. / Ser-lhes-ei escravo / de rara humildade. [...] Sem me ouvir deslizam, / perpassam levíssimas / e viram-me o rosto. [...] Palavra, palavra / (digo exasperado), / se me desafia, / aceito o combate.”

jamais representarão algo em sua integralidade, e por mais realista que seja, uma representação nos domínios da arte terá sempre um grau de fingimento elementar. E se transpusermos isso para a própria obra em que o trecho está inserido, ou seja, *Os guarda-chuvas cintilantes*, podemos pensar no modo como a forma de um diário é subvertida, estilizada e, por serem espelhos fragmentados, aos guarda-chuvas de Gersão não interessam ser reflexos exatos de coisa alguma, mas, ao invés disso, assumem sua ficcionalidade e seu caráter metaficcional. E por isso nos convidam: “Vem, vem, vamos partir, [...] põe um pé adiante e vem conosco, para quê ficar preso ao corpo, à fronteira, ao limite,” (GERSÃO, 1984, p. 130-131). Irrecusável convite.

Por serem os guarda-chuvas símbolos da atividade literária, a ideia de vê-los referencialmente expostos na capa da obra assusta sua autora: “(me apavora por exemplo a possibilidade de ver guarda-chuvas reais na capa)” (GERSÃO, 2013, p. 29), como descrito em *As águas livres*. Antes disso, importa que sejam, conforme extraído do texto, “fragmentos de diferentes cores”, com um padrão de “manta irregular de retalhos”, “colagens mínimas sobre um mar de fragmentos” (2013, p. 29). Assim são os guarda-chuvas de Teolinda, assim é sua literatura. A voz narrativa alerta, ainda, para “o fascinante lado impessoal do modo não-figurativo de encarar o mundo” (2013, p. 29), orientando-nos quanto à abordagem de seus “guarda-chuvas”, em um dos tantos excertos em que lança mão do exercício crítico metaficcional. Desse modo, sabe-se pelo próprio texto que se está diante de “estilhaços multicores, sem hierarquia nem formas fixas, variando num padrão aleatório e sem fim.” (2013, p. 29). Um espaço de magia, que difere da realidade por permitir que o impossível aconteça e que vai ao encontro da reflexão observada no texto de Gersão:

Guarda-chuvas: pequenos céus que inventamos e debaixo dos quais nos escondemos; dias vividos, cada um abrindo e fechando e depois abandonado ou perdido; o duplo, a sombra – a «sombriinha» –, a nossa outra face, desconhecida; os alter-egos em que nos transformamos, nas artes mágicas da metamorfose, em que discutimos com um cão fumador e filósofo sobre a indiferença de Deus, os desastres da vida, a propriedade privada; o mundo interior para onde tentamos fugir da Guerra Fria, da ameaça nuclear, da incomunicabilidade entre as pessoas, do sistema de injustiça e repressão em que vivemos, da grande máquina irracional de um mundo onde só a esfera do amor, do intelecto ou da criação nos salva. Porque então, mesmo quando julgamos fugir da realidade, é sempre nela que acabamos por bater. E aí acordamos: lúcidos, despídos, rentes ao chão. Sem guarda-chuva. (GERSÃO, 2013, p. 43).

O trecho, aberto com o próprio guarda-chuva, fecha-se sem ele. Aqui a narrativa autointertextualmente reforça a ideia de céu particular expressa em *Os guarda-chuvas cintilantes* como a ficção diária a que nos submetemos, a corda-bamba que separa o mundo real do ficcional. Se, como na tão ecoada frase pessoana, a arte é uma confissão de que a vida não basta, abrimos, portanto, nossos guarda-chuvas para adentrarmos o dilúvio da realidade com as personas que criamos (ou pelas quais somos criados), sem nos esquecermos do equilíbrio entre mantê-los abertos ou fechados. A forma textual, que sugere uma “definição” à maneira dos dicionários, ressalta a exposição de alguns dos significados de “guarda-chuvas” que interessam ao universo poético de Gersão, como se, desse modo dicionarístico, abarcasse vários elementos que são “sinônimos” de literatura para a escritora, uma vez que fazem parte de sua escrita, como por exemplo a conversa com o cão filósofo e fumador, observada n’*Os guarda-chuvas*, e os alter egos, sombras e duplos deste mesmo texto e de tantos outros. É a reflexão da arte sobre si mesma refletindo, também, na estrutura do texto. O “guarda-chuva” pode ser, portanto, uma metonímia para a própria literatura de Gersão: quando aberto, propicia uma imensidão de mundos e significações; quando fechado, o que fica exposto é a realidade.

2.2.1.3 A Água: Escrita corrente, livre

Como tentamos demonstrar, a casa e o guarda-chuva são figuras atuantes na escrita de Teolinda desde as primeiras narrativas publicadas, constituindo, para além de *leitmotive* e autointertextualidade, imagens da própria arte literária. Assim também são as águas de Gersão: sabem ser mar, rio, chuva, sabem matar a sede, gerar vidas e sabem, principalmente, correr livres pelas linhas, culminando em uma obra cujo título é uma celebração à escrita solta e sem obstáculos: *As águas livres*.

Elemento de alto valor simbólico desde os primórdios da representação artística por ser justamente fundamental à vida, a água figura em quase todas as cosmogonias e, por ser imbuída de qualidades espirituais e de purificação, está presente em ritos de variadas origens. Seres aquáticos são representados em diversas culturas, em figuras mitológicas, folclóricas e, por fazerem parte de narrativas primitivas, são

arquétipos encontrados em toda a história literária, inclusive na contemporaneidade. Fortes (2006, p. 25) lembra alguns desses personagens relacionados à água, como as Sereias, o deus Netuno (Poseidon, para os gregos), o jovem Narciso (aqui lembramos a relação com a metaficção), a Ophelia shakespeariana, dentre outros, sempre destacando a ligação mais contundente entre estes seres e as figuras de natureza feminina:

Tanto Ophelia como as Sereias e Ondinas são personagens de uma feminilidade exaltada, ao mesmo tempo frágeis e sedutoras. A relação entre água e feminilidade é frequentemente destacada por vários autores. A fertilidade, a sensualidade, a flexibilidade e a instabilidade são atributos geralmente relacionados à mulher e também presentes no elemento aquático. A umidade do sexo feminino necessária nos processos de sedução também pode ser associada à água. Mergulhar na água, ser envolvido por ela, senti-la por todo o corpo assemelha a estar contido no ventre da mãe. O leite materno é visto pela psicologia como uma primeira água original. A água é uma espécie de mãe universal dos seres, dando-lhes alimento e envolvendo-os possibilitando-lhes a vida. (FORTES, 2006, p. 27-28).

De acordo com o autor, há um “imaginário aquático” do qual os artistas vêm se servindo na história da arte, ampliando os significados e reinterpretando-os conforme seus contextos individuais e sociais. Teolinda Gersão espalha alguns desses seres pelas águas de sua obra, e, por isso, não é difícil nos depararmos com sereias, narcisos, deuses dos mares, muitas vezes transfigurados em outras personagens, além, é claro, do próprio elemento água, que também se torna protagonista em seus textos e é evocado de várias maneiras, quer na relação com o povo e o imaginário português, quer nos jogos de sedução entre personagens. Maria Heloísa Martins Dias (2008, p. 177) pesquisou a simbologia da água na obra de Gersão e relacionou esse elemento e o ser feminino às ideias de abismo, útero e matriz que, segundo ela, são “espaços onde o sujeito se preserva na ‘umidade’ que o acolhe”, já que a mulher é envolvida por um universo líquido em que “não apenas fertilidade e sexualidade estão presentes, mas também toda uma simbologia em que a água desponta como arquétipo português”.

Diante de todas essas significações do elemento líquido na construção textual de Gersão, interessa-nos a relação da água com a escrita, a potencialidade metaficcional que ela adquire na literatura da escritora portuguesa. Já em sua obra

inaugural, *O silêncio*, há uma imagem que ilustra o curso que a escrita tomará, uma chave para o mergulho em suas águas: “[...] e devagar irei pensando coisas que o mais leve movimento modifica, **uma escrita sobre a água**, movimentos da água, molho os dedos na superfície do aquário e deixo dissolver na água minúsculos grãos cor de areia [...]” (GERSÃO, 1981, p. 76, grifo nosso), em uma passagem que salienta a liberdade que a personagem feminina sente quando está sozinha sem uma figura masculina que, de um modo ou de outro, a aprisiona. A própria personagem, Lídia, de nome líquido, é água porque busca ser livre, em contraposição a Afonso, duro, mediano:

[...] porque havia de *repente* uma força *subindo*, dentro dela, uma **fonte inundando** por *dentro* o seu corpo, como **água correndo** no deserto, *descendo* até a profundidade cega e *funda* das raízes. E porque ela era forte e ele era frágil, porque ela era **água correndo** e ele era vazio e pedregoso, ela podia arrastá-lo consigo, soube *ainda*, *caminhando* descalça no tapete e *descrevendo* em volta dele um círculo estreito, cada vez mais estreito, chegaria a um ponto em que ele não se defenderia mais e deixaria para trás o seu *mundo* como um invólucro abandonado. E então ela abriria a janela e deixaria entrar o **mar**. (GERSÃO, 1981, p. 38, grifos nossos).

Seja na forma de fonte, de água correndo ou mar, a água assume a qualidade da força, enquanto a pedra é frágil, passível de ser arrastada, o que é contrassenso aos significados comuns a esses dois elementos (água e pedra). Isso tudo porque Lídia, sendo água, é um poço de fertilidade, uma potência imaginativa que só poderia confluir em Afonso se este fosse mar. Sendo pedra, entre os dois haverá sempre arrebentações, choques e atritos. De acordo com Olga Maria Duarte (2005, p. 57), “é o universo da ficção que lhe dá [a Lídia] essa liberdade, que no universo real não tem lugar”. A água é, portanto, a fonte desse universo de criação, de onde lhe brota a coragem de imaginar e ser em um mundo opressor ao qual muito interessa o tolhimento da capacidade de resistência criativa, sobretudo de mulheres, cujas vozes e ações são historicamente reprimidas e silenciadas. Curioso também notar, nessa passagem, como a autora trabalhou a questão do movimento que deságua dos elementos líquidos (em negrito) na parte fônica do texto: os sons provenientes dos gerúndios e de vocábulos com qualidades nasais (em itálico) provocam a sensação da impermanência e da fluidez das águas, e mostram o quanto a consciência criadora soube se valer dos recursos da língua para suscitar os movimentos de um ser

corrente, deslizante e, conseqüentemente, de Lídia e suas atitudes não-capturáveis, indomesticadas.

Conjuntamente com essa perspectiva, a liberdade da personagem torna-se, também, emblemática da liberdade da escrita, que sobre a água é diluível, penetrável, impermanente, esparramando-se sem fronteiras para nunca tomar um curso estanque. Assim seguirão, correndo livres pelas páginas, as águas pelos textos de Teolinda, cuja habilidade no manejo com as palavras e suas sonoridades é capaz de mimetizar na escrita o deslocamento do elemento líquido.

Em *O cavalo de sol*, há um trecho que nos auxilia na consideração da água como uma imagem para a literatura e para a atividade criativa: “No fundo do ribeiro, se ela olhasse, havia uma cidade iluminada, disse Vitória. Ela via apenas sombras confusas, como se tudo estivesse coberto de espessos véus, mas se pudesse levantaria um a um os véus da água e a cidade surgiria” (GERSÃO, 1989, p. 61). Se levantados os véus do ribeiro cujas águas, de um modo narcísico, refletem a cidade com vagas sombras, é possível que a cidade seja revelada, que ela exista com suas personagens, suas narrativas, seus cenários, assim como o texto, quando despido e desfolhado de suas camadas, apresenta-se de um modo diferente, revela mundos submersos nas águas da escrita, tendo em vista sua multiplicidade de significações, às vezes bastante encobertas. O surgimento da cidade é também mais uma indicação da potência criativa que jorra da arte e da ficção e faz com que universos nunca imaginados possam vir à tona.

As águas livres foi o livro em que a relação da água com a escrita pôde ser notada de um modo mais claro e direto em Teolinda Gersão. Antes mesmo de iniciarmos a leitura, a epígrafe colhida de Vergílio Ferreira e escolhida como “boas-vindas” ao leitor já abre as comportas das águas de Gersão: “Da minha língua vê-se o mar”. Frase lapidar do escritor português, carrega a total consubstanciação da alma portuguesa com o fascínio das águas que transportam a novos mundos, sejam de terra ou de imaginação. Com forte referência ao aqueduto lisboeta homônimo, os textos transportam-nos pelos meandros da escrita, assim como as águas foram transportadas pelos dutos de metal e betão desde o século XVIII. Para Oliveira (2014, p. 156), “já no título da obra entrevemos a metáfora que aponta para a liberdade da escrita enquanto desembocadura líquida, fluida e corrente”, o que, para nós, é uma metáfora distinguível da escrita de Teolinda como um todo, que não se detém em

fórmulas e segue sempre um curso livre de imposições de mercado e estilo, subvertendo gêneros e impugnando rótulos.

Quando pensamos na simbologia provinda da água e, em seguida, refletimos sobre o caráter da literatura, muitas são as confluências de qualidades essenciais capazes de levar a comparações entre o elemento natural e a arte da escrita. Dentre os aspectos elencados por Gaston Bachelard em seus estudos sobre a água, alguns são bastante relacionáveis à literatura, como por exemplo a transitoriedade, que tem a ver com o “mobilismo heraclítico” que diz que elas nunca são as mesmas, portanto, são móveis como a essência palimpséstica e transitória da escrita:

A 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. Mergulho as mãos na água e deixo-as muito tempo submersas. E depois retiro-as e olho-as assim brilhantes, reflectindo a luz.

Como se esse gesto de tocar, de experimentar a água, me acontecesse sempre pela primeira vez. (GERSÃO, 2013, p. 12).

A relação água-literatura é bastante trabalhada no texto, de modo que imagens que se referem a uma podem ser arroladas a outra. O mergulho que as mãos, que são o instrumento que o corpo utiliza para dar vida à literatura (ideia já explorada em *Os teclados*⁶⁰, o que configura mais uma autointertextualidade), fazem na água é como um rito de preparação e purificação do artista para iniciar o trabalho com a escrita, uma penetração no universo das águas-palavras, que mais uma vez remetem-nos aos versos de Drummond, agora em “Procura da poesia”: “Penetra surdamente no reino das palavras / Lá estão os poemas que esperam ser escritos. / Estão paralisados, mas não há desespero, / há calma e frescura na superfície intata. / [...]”⁶¹. É este um reino plácido capaz de acolher mãos que buscam palavras, e que, após serem submergidas em sua frescura, são retiradas e dão à luz o texto, tal qual a luz

⁶⁰ Na narrativa de 1999, há um momento em que, na passagem que relata o encontro de Júlia com a entrevista de jornal na sala de espera do consultório dentário, a escritora entrevistada é questionada a respeito das mãos, uma vez que o entrevistador, “fascinado” por elas, interroga se não seriam mais úteis as dos que “conduziam máquinas, transportavam pedras, tratavam doentes, assentavam ladrilhos”, do que as dos que escrevem. A resposta da escritora foi ponderar que “essa questão era muito relativa”, pois “ela vivia debruçada sobre um teclado. Era o seu modo de existir, a sua forma de virtude. Não maior, mas de certeza também não menor que a de outros.” (GERSÃO, 2001, p. 55).

⁶¹ Poema publicado em *A rosa do povo* (1945).

que é refletida na superfície molhada da pele. A última frase do trecho também não deixa esquecer algo proferido pela autora em uma entrevista em razão da publicação de um novo livro, na qual ela afirma gostar do prazer da invenção pela sensação de cada livro ser como o primeiro⁶², assim como cada toque na água lhe dá a sensação de ser a primeira vez. Experimentar a água é, portanto, experimentar a literatura, é equiparar as sensações que o contato com uma e outra causam, seja na tranquilidade ou na voragem.

Continuando a tratar do ineditismo do gesto de experimentar a água, outro autor nos vem à cabeça, não mais o poeta de Itabira, mas um conterrâneo de Gersão que, aliás, figura em algumas passagens d'*As águas livres: Vergílio Ferreira*, cujo primeiro encontro com a autora é contado em uma espécie de crônica, em que ela relata sua relutância em “encontrar a pessoa que estava atrás dos livros, sobretudo de um deles”, pois “não sabia se queria conhecer o autor de *Aparição*” (GERSÃO, 2013, p. 26), que, depois, viria a se tornar “um amigo ímpar e fraterno” que ficaria em sua vida para sempre (2013, p. 28)⁶³. Curioso notar a proximidade que a narrativa de Gersão alcança com a do evocado Vergílio Ferreira⁶⁴ em seus volumes de *Conta-corrente* (1993), de onde extraímos o seguinte trecho: “Feliz. Porque não dizê-lo? Comecei um novo romance. **E é tudo como se começasse o primeiro romance da minha vida.** De nada mais preciso do que de escrever um romance. Estar *dentro* da sua possível fascinação.” (FERREIRA, 1993, p. 401, anotação de 20/09/1983, destaques em itálico do autor e em negrito nosso).

De onde vem, portanto, a sensação comum de experimentar tudo de novo, a água ou a literatura, e sentir como se fosse a primeira vez? Gersão parece deixar-nos uma chave na resposta da entrevista parcialmente transcrita na citação da página 65, em que fala sobre o sentimento de se deixar levar pela “decisão” tomada antes pelo

⁶² A parte da entrevista que diz respeito a essas sensações já foi citada na página 65.

⁶³ Nessa passagem, há a faceta de leitora-crítica da voz narrativa, pois questiona algumas das problemáticas instauradas pelo texto de V. Ferreira: “Por que razão o homem que chega à pequena cidade provinciana se tem de transformar em mensageiro da morte? Por que razão Sofia traduz «hospes» por assassino? Por que razão o narrador a apunhá-la com uma arma branca (embora por interposta pessoa, através de Carolino)? [...]” (GERSÃO, 2013, p. 26), dentre outras indagações sobre o que a obra do escritor suscita.

⁶⁴ Aqui, achamos por bem abrir uma nota para falar que as relações que os dois *Cadernos* de Gersão têm com os diários de V. Ferreira dariam corpo a um trabalho de maior fôlego, e o que estamos apresentando como confluência nessas páginas é apenas uma minúscula demonstração disso.

próprio livro, que escolhe a maneira de ser contado, o que constitui, para o autor, um desafio. Ademais, há o fato de a escrita artística, muitas vezes, desvincular-se do propósito mercadológico – em que livros que cumprem determinadas características para se tornarem *best-sellers* são mais aceitos – em favor de sua autonomia criativa, que provoca a sensação de estar diante de algo inédito, por isso excitante. Do mesmo modo, Vergílio Ferreira assinala a percepção de gozo, encantamento e fascinação que a novidade causa (“É o que queria dizer e não sei, deste sentir-me em abundância e pacificação e quase êxtase, apenas porque longo tempo me entretive a imaginar o meu romance” – 1993, p. 402). O fato de o escritor deixar-se conduzir pelo modo como o livro deseja ser contado constitui-se, para ele, em algo substancialmente indefinido que dispõe de um nível potencial de prazer.

Ainda com relação às confluências entre Gersão e Vergílio Ferreira, em determinado momento do diário do autor há a anotação: “Quando retomarei o romance? Pela primeira vez sonho um título que deve ficar. *Para sempre* – já o disse e repeti. [...] E assim passo horas e horas preso dessa procura e do encantamento do livro. Porque aí mesmo o encantamento me basta.” (FERREIRA, 1981, p. 261, de 14/05/1979, grifo do autor). Em Gersão, temos: “As águas livres. As palavras vêm ter comigo, tão carregadas de sentidos que resisto a seguir qualquer deles. Por agora só sei que será esse o nome de um *Caderno*. O segundo.” (GERSÃO, 2013, p. 12), e mais à frente: “As águas livres, penso, porque me sinto prisioneira. As águas livres.” (2013, p. 58). Ambos os escritores relatam o aparecimento do título da obra – seja pelo sonho ou por qualquer outro meio involuntário – e a condição de cativos a que estão sujeitos, apanhados sempre pela esperteza da palavra, aquela que Vergílio Ferreira sempre buscou, que Drummond procurou e que Gersão, ainda que tentando resistir, oferece-nos em suas narrativas. Note-se, a propósito, a maneira como a autora registrou o sentimento de prisão, colocando a oração entre dois “as águas livres”, que gera a impressão de estar mesmo aprisionada no meio de algo - ou seja, a sintaxe poética mimetiza a clausura. O escritor busca a palavra e é demandado por ela, como se, em vez de escolhê-la, fosse ela quem o escolhesse, em um processo de quase mediunidade entre linguagem e artista, que nos lembra a dialética do narcisismo abordada por Bachelard (1997, p. 23) em seu estudo sobre a poética das águas, na qual ver e mostrar-se fazem parte de um mesmo movimento.

Saindo um pouco do universo rarefeito da palavra procurada para retornar ao universo líquido da palavra encontrada, voltamos à água na obra da escritora portuguesa. E já que novamente invocamos o filósofo francês, importa, nesse momento, a transcrição de mais um trecho de Gersão:

Sempre tive medo de escrever estes *Cadernos*, muitas vezes os pus de lado, adiei ou desisti deles. Nunca soube até que ponto me esterilizam, me distraem do essencial, cultivando o fragmentário. Ou até que ponto são uma raiz a que posso sempre voltar, um grão de identidade que não muda embora se transforme, águas livres onde mergulho como numa fonte de onde se regressa renascido. (GERSÃO, 2013, p. 41-42).

A confissão da angústia da artista perante a sensação dúbia que uma obra tão em estado de fragmentos lhe causa, se é algo próprio a torná-la improdutiva ou o contrário, aponta para a segunda opção, pois há a transposição do medo e o mergulho na escrita livre. O abono da escritora por escolher dar vazão a essas águas é seu ressurgimento, sua (re)invenção, pois as águas livres são o território da engenhosidade poética onde o artista se faz. A ligação das águas com o renascimento figura como mais uma correlação entre o elemento líquido e a literatura, espaço onde o artista cria a obra e é criado por ela. De acordo com Bachelard (1997, p. 139), a água é um símbolo natural para a pureza e para a purificação, e, conforme suas palavras, “pela purificação, participamos de uma força fecunda, renovadora, polivalente” (1997, p. 148), predicativos que são dignos de configurar a própria literatura, pois, por meio dela, também somos partícipes de uma força inventiva, excitante, da qual a autora regressa renascida. E é para poder fruir desse renascimento que a voz narrativa brada:

(Não são estas águas que eu quero, as que o Aqueduto aprisionou. São 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.) (GERSÃO, 2013, p. 68)

É importante ressaltar o modo como o trecho nos é apresentado, entre parênteses, no meio de um relato sobre uma viagem de elétrico. A voz narrativa vai descrevendo seu passeio, o percurso, as aparências do bonde, o tráfego das ruas, as pessoas com as quais ela divide a condução, as impressões acerca de sua pequena jornada e, entremeados a isso, os parênteses abrigam sua demanda pela água, a água poética, descomedida, sem compromissos normativos, como no excerto acima. O resultado disso é quase uma cena cinematográfica, rodada dentro de um elétrico, em que, junto à personagem, vamos tendo contato com as pessoas, os sons, as ruas e seus carros e transeuntes, e em meio a tudo temos uma espécie de **voz-off** que relata o fluxo de consciência da personagem, compreendido justamente pelos trechos entre parênteses. Interessante notar como o recurso a tais sinais gráficos, para além de fazer a separação entre as duas searas (“realidade” e pensamento), ainda pode ser visto como a representação da janela do veículo – esse signo de percepção de horizontes que sempre nos convida ao exercício da imaginação e da reflexão –, como se, ao olhar pela abertura mimetizada pelas duas traves que emolduram as frases interpostas, os pensamentos comesçassem a fluir. Vejamos, para demarcar a transição feita pela interposição dos trechos entre parênteses, os excertos que seguem:

Entro no 15, na Praça da Figueira, e tiro um bilhete de ida e volta até à Cruz Quebrada. Há mais de vinte anos que não andava de eléctrico. [...]

(Não são estas águas que eu quero, as que o Aqueduto aprisionou. [...])

Autocarros e outros eléctricos parecem entrar dentro deste, vir bater contra nós. As ruas são tão estreitas que o eléctrico avança desarvorado sobre as casas, como se fosse abalroá-las. [...]

(A água, desde o primeiro instante da nascente, desde que a primeira imagem tocou a sua superfície e nela reflectiu a sua marca fugaz. [...])

Andar de eléctrico é quase como andar a pé, porque as paragens são constantes e é ronqueira a marcha, mas avançamos sentados – uma versão, moderna e mecânica, de liteira, penso, embora logo afaste a ideia, que me parece absurda. [...] (GERSÃO, 2013, p. 68-69).

Há, portanto, duas atmosferas descritas na diegese, a da “vida real” da personagem-narradora, que corresponde ao passeio de elétrico e suas particularidades, e a dos pensamentos de uma personagem-narradora-escritora, que descreve a ânsia por uma água livre, uma literatura independente de normas, e a

busca dessa “água” dá-se justamente no percurso de um caminho, ou seja, na travessia. Ao final da narração, o passeio culmina na descoberta do que se estava à procura, agora não mais separando as searas real/pensamento pelo sinal gráfico, resultando na indistinção entre uma e outra esfera. Assim termina o relato:

Não sei porque me apeteceu tanto andar de eléctrico. Segui o impulso, como faço quase sempre, mas a tarde parece-me perdida. O que fui procurar à Cruz Quebrada?

Outro espaço, respondo. Outra luz. Um lugar mais aberto, o ar livre do rio. A água. A água livre.

Se eu fosse água fugiria do trilho fechado do aqueduto, correria fora dele, onde quisesse, transformada em ribeiro, orvalho ou chuva. Cairia nas hortas e nos campos, dentro de Lisboa e às portas dela.

Cantaria correndo. E seria livre, como só a água sabe ser livre. E gratuita. (GERSÃO, 2013, p. 71).

Abdicar dos parênteses para descrever sua opção por ser água livre é um modo muito profícuo – e, por que não dizer, belo –, de demonstrar a liberdade, pois também as orações estão “livres”, fora de um espaço que as limite graficamente, como se as grades fossem rompidas para acabar com a clausura, o aprisionamento, com o “lirismo que não é libertação”, valendo-nos mais uma vez de versos de um poeta brasileiro⁶⁵. E se o que buscamos está sempre na travessia, como nos ensinou Guimarães Rosa, é por meio dela que a voz narrativa apercebe-se de que sua literatura deverá ser aquela que, como a água do ribeiro, do orvalho ou da chuva, corre livre, em contraposição à do aqueduto, limitada por um trilho fechado.

Em toda essa narração, que é uma das “anotações” do *Caderno* e da qual mostramos alguns trechos, é nítida a alusão ao processo de criação artística da escritora que pode ser extraído das palavras sobre as águas, pois há o desejo de “água sem margens, limites nem barreiras”, em movimento, (2013, p. 68), “idêntica e múltipla, até ao infinito”, com um “dom da metamorfose”, que “espalha-se até ao infinito e regressa a si mesma [...], em círculos, em ciclos que regressam e tornam a partir de si próprios” (2013, p. 69), imagens que poderiam figurar qualquer ensaio

⁶⁵ Manuel Bandeira, em “Poética” (*Libertinagem*, 1930), canta uma poética da libertação, compreendendo um eu-lírico farto do comedimento da poesia, do lirismo doente, purista, protocolar, das prisões de que ela pode se tornar refém.

sobre literatura, do mesmo modo que ocorre em outros textos de Gersão quando fala de música, de pintura, de cidades, de guarda-chuvas e, paralelamente, transporta-nos ao universo da criação, que será sempre “outro espaço”, “outra luz”, “lugar mais aberto”, como na resposta que foi dada à indagação sobre o objeto da procura. E é aí, no espaço literário, onde uma nascente de água torna-se uma nascente de palavras, que a liberdade faz morada e se enche de graça.

E a potência metaficcional da água na obra de Gersão vem em vários formatos, seja como rio, fonte, mar ou chuva. Em uma das anotações dos *Cadernos II*, há uma mulher que sonha enquanto a chuva cai, e se esta para os sonhos param também:

Mulher dormindo

Agora caía finalmente a chuva, sobre os vastos campos em volta, sobre a pequena cidade parada, sobre o jardim e sobre a casa, e a mulher que dormia multiplicava-se na chuva e voava em todas as direcções do universo. Mas quando a chuva parou ela voltou a concentrar-se num só corpo, apertado entre as barras de uma cama. (GERSÃO, 2013, p. 81).

A cena descrita acima corrobora a ideia da água como fonte de criação e criatividade, pois a chuva funciona como um combustível para o sonho e a imaginação. Ela arrasta consigo os pensamentos da mulher que dorme multiplicando-a em tantas outras e promovendo a pluralidade de atuação do sonho; por isso, no momento em que ele cessa, também a criação de mundos proveniente da atividade onírica acaba. Bachelard (1997, p. 161) atenta para um “devaneio hídrico” que deriva da iminência de chuva, tendo em vista que seus sinais precursores instigam a imaginação e sobretudo a ânsia da “pradaria de uma chuva benfazeja”. De acordo com o autor, “em certas horas, o ser humano é uma planta que deseja a água do céu”. O paralelo com a escrita decorre, portanto, das águas serem a motivação para uma postura ficcional, seja no sonho da personagem dormindo ou nas linhas da literatura de Teolinda Gersão.

Sem dúvida alguma, o mergulho nas águas de Teolinda, quer em suas profundezas, margens ou superfícies, revelar-nos-ia ainda muitas outras fontes de análise, tendo em vista que, além de livres, as águas são ilimitadas, plurais, geradoras de imensos sentidos. Seja no papel de casa ou guarda-chuva, em que nos abrigam,

ou de água, em que nos envolvem, as palavras da “metaficção encenada” da escritora portuguesa estão, a todo momento, dizendo-nos sobre a arte da criação, mostrando-se protagonistas de mundos ficcionais e metaficcionais.

2.2.2 Eco de figuras metaficcionais: o duplo, o outro, o espelho

Além das imagens eleitas para representar a metaficcionalidade na obra de Teolinda Gersão – casa, água, guarda-chuva –, há outros elementos que se destacam por conta da recorrência na escrita, e que, dada sua relação com o duplo, podem também ser ligados ao universo dos textos que unem o fazer literário com as dobras de um pensar a literatura. A questão do duplo, aliás, já foi bastante relacionada ao mito de Narciso (que teve sua importância para os estudos literários reafirmada nas teorias de Hutcheon), sobretudo no campo da psicanálise, e na literatura é frequentemente associada a sombras, espelhos, ecos, reflexos, sonhos, autorretratos, fantasmas, máscaras e outros elementos que remetem a um desdobramento. Nas narrativas da escritora portuguesa, estas são figuras constantes, mas não há, aqui, a intenção de analisá-las sob a luz das teorias sobre os duplos geradas a partir do romantismo alemão, senão destacar seu aparecimento como mais um recurso que corrobora a metaficção em uma literatura que se desdobra sobre si mesma. Para tanto, elegemos três elementos que elucidam a presença do duplo na narrativa, e são eles o espelho, o outro e o próprio duplo.

As manifestações do duplo vão ao encontro de um sujeito contemporâneo desmembrado, fragmentado, cujos pedaços mesclam-se em função de constituir um ser cindido e, por isso, plural. De acordo com Robin (apud FIGUEIREDO, 2010, p. 93), o duplo e a ventriloquia são alguns dos procedimentos utilizados para baralhar marcas e sinais e refinar os efeitos de polifonia na narrativa contemporânea. Nos textos de Teolinda Gersão, a questão dos duplos encontra terreno fértil para se expandir, manifestando-se tanto como espelhos, sombras, fantasmas, *alter egos*, dentre outros, quanto como discussão temática mesmo dentro da diegese.

A figura do duplo pode ser tomada como um espaço criado para a sustentação do ego, uma espécie de refúgio para a sua sobrevivência. Antes de Freud, Otto Rank já havia tratado do tema do duplo e, conforme assinala Berenice Sica Lamas (2004, p. 44), este é um assunto há muito presente na literatura mundial, porque aborda e

representa “os eternos antagonismos humanos e as dicotomias da existência, exacerbadas no contexto contemporâneo”. Em *As águas livres*, encontram-se as seguintes palavras:

O duplo é o outro eu que nos engana **e nos trai (e nos atrai)**, que gostaríamos de ser e não somos (ou, pelo contrário, nos apavora), a outra parte de nós que nos escapa. Os sonhos também são duplos. Outras faces de nós, desconhecidas. Auto-retratos sem espelho. (GERSÃO, 2013, p. 64, grifos nossos).

O trocadilho com os verbos “trair” e “atrair” contempla um fator substancial para a questão do duplo relacionado com a aproximação e a repulsa, a identificação e a oposição, ou seja, paradoxos que explicitam a qualidade de ser, ao mesmo tempo, idêntico e diferente, oposto e complemento, o que gera, conforme assinala Lamas (2004, p. 45), uma tensão dinâmica em ambos os lados do desdobramento, isto é, algo que provoca e instiga. É interessante notar a instauração de um jogo especular (em negrito) trabalhado formalmente por meio dos parênteses e da quase repetição dos vocábulos, que nos remete à imagem de um espelho.

Trair e atrair são movimentos que denotam a consciência de nos sabermos fragmentados, com estilhaços muitas vezes incógnitos, mas que, ainda que desconhecidos, são parte do eu. É bem verdade que o duplo consegue, pela diferença que estabelece com relação ao eu, ter alguma autonomia, porém, justamente por ser duplo, jamais existirá sozinho, pois pressuporá sempre o elemento de origem, o que foi duplicado, ou seja, de onde derivou. Haverá sempre um eu referencial para todo duplo, para todo reflexo especular, toda sombra, todo retrato. A própria narrativa *As águas livres*, em suas páginas iniciais, exprime-se desta forma: “São *Cadernos* espelhados uns nos outros, de algum modo autônomos, embora estejam interligados” (GERSÃO, 2013, p. 9), configurando-se também, portanto, como duplos, paradoxalmente independentes e conectados ao mesmo tempo.

Se os sonhos, alter egos noturnos, são também duplos, conforme assinalado no excerto, é natural que eles apareçam no tecido textual. Em *As águas livres* há o *Livro de sonhos*, com registros de narrativas que carregam elementos surreais adjacentes aos sonhos e, por isso, ficam na posição intersticial entre o onirismo e a ficção. De acordo com Lamas (2004, p. 57), citando Michel Guiomar, o duplo pode ser classificado de diversas maneiras em literatura, conforme sua manifestação. Uma

dessas maneiras é chamada *duplo psíquico*, na qual estão inseridos os sonhos. Há, nesse tipo de duplo – que também contempla as impressões de *déjà-vu*, falsas lembranças e outras reminiscências psíquicas –, algo de alucinatório. Eis um dos sonhos relatados no texto de Gersão:

«Uma figura passava por mim e tinha tudo a ver comigo, era de certo modo a minha vida, mas não se detinha, apenas passava. Eu não podia prendê-la, embora tentasse, apenas lhe tocava, e sabia, como se uma voz interior o dissesse sem palavras, que o Sentido não se prende, é algo em trânsito.» (GERSÃO, 2013, p. 57-58).

A figura que circula é um outro, mas conserva uma identificação com o “mim”, o “comigo”. Aqui, por ser sonho, já há a ocorrência de duplo, e sendo um duplo psíquico, consegue multiplicar-se e, ainda assim, manter seu caráter análogo ao de uma personagem de referência, pois os duplos psíquicos são, conforme Guiomar (apud LAMAS, 2004, p. 57), frequentemente múltiplos, isto é, vários seres duplicando a testemunha principal. No texto de Gersão, além do duplo psíquico, destaca-se um outro tipo, classificado por Guiomar como *duplo físico*, que é aquele em que deve haver uma aparência semelhante, ou seja, “deve ser fisicamente sócia, condição necessária sem a qual sua qualidade de duplo se perde na alucinação anônima”, porém dotado de vida interior própria (2004, p. 56-57). Nesse sentido, o seguinte trecho conta com um tipo de duplo físico:

De uma das janelas vejo no prédio em frente, na Almirante Reis, uma mulher assomar à janela, levantando a ponta da cortina. [...] A mulher da janela em frente é magra e está vestida de escuro. Tem o cabelo branco e um ar envelhecido. Olho-a através do vidro: simétrica a mim, assomando ao mesmo tempo à janela e olhando como eu para a rua. Como uma imagem num espelho. (GERSÃO, 2013, p.116-117).

Mais uma vez, o espelho atua como projetor do duplo, embora neste caso ele nem seja real, mas uma metáfora criada pela voz narrativa para elucidar a identificação com o outro. A simetria imprime o caráter de sócia, e faz com que tal identificação seja alçada a uma quase fusão de ambas, tendo como elemento comum a janela, um símbolo que nos remete ao voyeurismo metalinguístico hitchcockiano. De uma janela é possível ver várias outras, cada uma com seu potencial espelhamento. Duplos que se encontram, desdobrando-se em múltiplas

possibilidades, perspectivas em abismo. E é também pela imagem das janelas que notamos um terceiro tipo de duplo: o *afetivo*. Ainda segundo Guiomar (apud LAMAS, 2004, p.58), este é um tipo em que há a identificação por afinidades, em que existe sintonia, ou seja, um “sentimento caloroso, espontâneo, e o reconhecimento de um equilíbrio profundo entre os dois seres.” Vejamos mais essas janelas:

Num prédio distante, para além das garagens e do pátio das traseiras, há uma janela iluminada que tem atrás do vidro um *abat-jour* vermelho. Não sei nem quero saber quem lá mora, mas a lâmpada acesa faz-me companhia. Alguém junto à lâmpada está como eu acordado, quando a noite chega. Como quer que tenha sido o seu dia, estará lá. Gosto de me sentar a trabalhar sabendo que há diante de mim essa outra janela acesa. (GERSÃO, 2013, p.117).

A voz narrativa, sem nem saber quem é o outro por detrás da janela, identifica-se com a condição semelhante à sua. Presume que tenham hábitos parecidos, e por isso estabelece uma afinidade. A janela, elemento recorrente na obra de Teolinda Gersão, acaba por incorporar a qualidade do outro por conta do reconhecimento gerado; são, por conseguinte, duas janelas que novamente se espelham, metaforizando o duplo. Em *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, por exemplo, a janela é o elemento que abre o romance: “O que se via da janela: um campo com árvores dispersas, alguns telhados emergindo de onde em onde, um chão amarelo de restolho, clareiras de terra nua” (GERSÃO, 1985, p.9). Aqui, a janela, que é ponte entre o interior e o exterior, aparece logo na primeira oração, abrindo o universo textual, ao passo que, em *O silêncio*, é ela que encerra a narrativa, na penúltima frase: “Voltou para dentro e fechou a janela” (GERSÃO, 1995, p.124), numa demonstração de passividade da personagem Afonso para com Lídia. Também em *As águas livres* o final é marcado pelo fechar da janela, como se a escrita se recolhesse após ter cumprido seu trabalho, fechando-se, até mesmo, aos sonhos e suas possibilidades ficcionais: “E estou exausta, revoltada e zangada, desligo a TV e vou finalmente deitar-me e tentar dormir, mas antes ainda torno a levantar-me, descalça, e vou fechar a janela, para não deixar entrar os sonhos, esta noite.” (GERSÃO, 2013, p. 167). Não pretendemos neste momento realizar um estudo acerca da figura da janela na obra de Gersão, mas apenas apontar alguns registros que se intercomunicam, como duplos à espreita.

Pensar em duplos no contexto da literatura é pormenorizar, como em uma heráldica, algo que acontece no próprio sistema literário, ou seja, a arte da escrita é genuinamente um duplo, sobretudo em sua relação com a realidade. No século XIX, muitos autores, como Dostoievsky, Goethe, Maupassant e Hoffmann trabalharam com o tema do duplo, mas, como lembra Deise Pereira (2010, p. 104), o interesse literário pelo tema remonta a tempos bem mais distantes, como se nota em personagens como Sósia, no teatro antigo, ou Anfitrião, no teatro de Plauto.

Para Clément Rosset (1988), o duplo pode ser na origem definido por uma recusa ao real, assim como também a natureza humana denega, de certa maneira, a realidade e seus aspectos desagradáveis. A ilusão seria, então, uma forma de proteger-se do real, um mecanismo de defesa, o modo mais corrente de afastamento. Porém, na ilusão não há recusa da percepção, mas deslocamento, ou seja, “[...] nela a coisa não é negada: mas apenas deslocada, colocada em outro lugar” (ROSSET, 1988, p. 64). A ficção, pelo estatuto de fingimento, tem como um de seus pilares a criação da ilusão, e o duplo, por fugir ao real, carrega, portanto, nuances de ficção e simulacro. De acordo com Lamas (2004, p. 65), o duplo é um tipo de captação da realidade que se realiza com um “fator de estranhamento: uma aliança entre jogo, poesia, tragicidade e duplicidade em si mesmos”. Para Jacques Goimard e Roland Stragliati (apud SANTOS, 2009, p. 84), “a literatura (e toda a arte) tem vocação de pôr em cena o duplo” e, tratando do tema, estaria tratando dela mesma, por também ser duplo. Esse aspecto vai ao encontro dos estudos sobre a metaficção e suas estratégias de autorreflexão.

Uma outra manifestação do duplo que interessa a este trabalho sempre foi um périplo nas relações humanas, que é a problemática do outro, pois para pensarmos no “eu” é necessário que haja o outro como paradigma. Nesse sentido, é natural que a alteridade sempre caminhe junto com a ipseidade, que sejam movimentos cujo funcionamento só faça sentido quando ontologicamente articulados. Segundo Joaquim de Sousa Teixeira (2004, p. 18), em seus sentidos genéricos, uma só se deixa entender em relação à outra, constituindo um binômio que só se compreende quando conjugadas. E é justamente a articulação desses dois polos, responsável pela definição da identidade de um sujeito, a causadora de indagações e questionamentos que vão encontrar refúgio nos domínios da arte.

A questão da alteridade não é, nem de longe, exclusiva de nossos tempos, mas se potencializa à medida que, cada vez mais, temos contato com as multiplicidades.

O outro, tendo em vista o “eu” como base, sempre intrigou o ser humano por colocá-lo em proximidade com o diferente (que pode, pelo inverso, tornar-se igual), e julgar-se como base, como padrão, é uma característica muito comum ao homem; assim, algo que porventura fuja a tais padrões ganha muitas vezes contornos monstruosos, contrários à ordem considerada regular. De acordo com João Nuto (2008, p. 183), as questões da alteridade encontram um ambiente mais sensível ao seu desenvolvimento no mundo contemporâneo, tendo como fatores contributivos “o crescente multiculturalismo [...], a percepção do etnocentrismo como produto ideológico do colonialismo e da contradição entre o discurso igualitarista e diversas formas de discriminação, e a redefinição de papéis de gênero”, por exemplo. Ainda segundo o autor, justamente por “o outro” pressupor um sujeito como base é que carrega em si “tensões políticas e ideológicas”, que trazem implícito o que seria o normal: no caso de nossa sociedade, o homem branco, ocidental, letrado, heterossexual, de classe média ou alta. O que não se enquadra nessas condições não escapa de ser apontado como diferente e considerado marginal.

Em *As águas livres*, o outro já começa a ser apreendido na definição que a voz narrativa faz do que é o eu:

Sei que o «eu» é um poço sem fundo, e que a escrita é a perseguição infinita de um objeto que fica sempre além do alcançável.

Definições de «eu»:

Poço sem fundo onde nunca se acaba de cair; sucessão de camadas de sentido, em torno de um núcleo vazio. (GERSÃO, 2013, p.13)

Além do aspecto de obscuridade e mistério que a expressão “poço sem fundo” gera, ressaltamos a existência da deflagração de um eu autocentrado, egótico, que nunca está satisfeito. Se o eu vem assim definido, com uma nuance crítica, é natural que na esteira dessa postura o outro seja visto sob uma ótica menos autocêntrica, livre de preconceitos e imposições:

Só os outros nos salvam de nós mesmos. A descoberta da alteridade. Também somos os outros, mas eles são diferentes de nós e aceitamos assim. Um dia percebemos, afortunadamente, que somos solidários, e que isso é outra forma de amor. Talvez mais gratificante do que qualquer outra. (GERSÃO, 2013, p.43-44)

A condição substancialmente antitética de ser o outro e ser, por isso, diferente de si mesmo é base do conceito de alteridade, que à partida carrega como fundamento a antinomia eu/outro. Segundo Fernanda Henriques (s.d.), em um estudo sobre a obra de Paul Ricoeur, a alteridade é uma estrutura polarizada, o que implica sua caracterização supor a referência ao seu contrário, convocando, desse modo, “[...] a força da própria dinâmica da dialética para o interior do processo de pensar, introduzindo nele uma estrutura inquietante, de confrontos e de determinações recíprocas.” (HENRIQUES, s.d., p. 2-3). Assim é que é possível reconhecer-se no diferente e fazer dessa diferença parte integrante do eu, salvação para a angústia de se sentir só, já que a alteridade, devido ao seu caráter de abertura, aponta para a integração com o outro. Henriques salienta que a dimensão de abertura é outra questão fundamental da alteridade, por nos instigar a “compreender a transitividade, a mudança e [...] saber responder à emergência do novo em termos inclusivos e integradores” (s.d., p. 3).

A obra de Teolinda Gersão é toda permeada por reflexões acerca da outridade. O excerto destacado mais acima, inclusive, é um eco do que se encontra antes em *A cidade de Ulisses* (2011), no que tange à relação com aquele que difere de nós. Na obra que une história e ficção na cidade de Lisboa, o encontro com o outro é lembrado desde a época dos descobrimentos, em que seres de características distintas às dos navegadores, “de outras cores e raças” (GERSÃO, 2011, p. 45), tiveram suas vidas invadidas por quem se considerava o normal e que, para além de roubar as terras e riquezas nativas, ainda impôs seu modo de vida: “Não dava conta [a Europa] de que fora perturbar a sua existência, quebrar a sua cultura, as suas crenças, o seu modo de ver o mundo? E o que lhes dava em troca? Mas quem se interessava por dar ou trocar, equitativamente? A lei era a do mais forte [...]” (2011, p.46). A crítica ao eurocentrismo incide sobre a pretensão de se considerarem criaturas-padrão, divinas, porque feitas à imagem e semelhança de Deus, e os que fugiam a isso eram, por conseguinte, seres monstruosos e diabólicos. A narrativa ainda questiona se terá sido possível, mesmo nos dias atuais, coexistir com a diferença, uma vez que o mundo não conseguira interiorizar a “concepção moderna de que o outro não era o monstro” (2011, p. 61). Em *As águas livres*, um dos textos ironiza a condição egoísta do ser humano simulando uma “missa negra” em um supermercado, onde o mandamento principal é “Odiai-vos uns aos outros”:

Vimos partilhar em comunhão convosco, Senhor, o ódio contra os outros. Porque o demónio são os outros, que nos obrigam a olhar para o lado e ver que há outras bocas e barrigas, além das nossas. [...] que nos olham com inveja e cobiça e querem uma parte do que nos pertence, como se tivessem direito a possuir o que quer que seja, quando os eleitos somos nós e é pela vossa satânica vontade que somos os mais fortes, e tudo o que há de bom na Terra é propriedade nossa. Assim seja e continue a ser, agora e para todo o sempre. Amén. (GERSÃO, 2013, p. 62-63)

A forma da narrativa simula um discurso religioso de pregação, uma homilia, e por isso a quantidade de verbos no imperativo (não transcrevemos todo o texto, em que se destacam os verbos odiai, lutai, empurrai, fazei, rezai, sejais) e de vocativos, característicos dos sermões. Ademais, a missa em um centro de compras congrega simultaneamente uma crítica a dois grandes sistemas institucionais dominantes, que são a igreja e o capital. Rezar em meio a bens de consumo adquire um efeito irônico que salienta a hipocrisia e sustenta a ideia do outro como o estranho, o perturbador, visto que, como um espelho às avessas, o contato com o diferente faz-nos entrar em contato conosco e com nossa hipocrisia conveniente, pois convoca a consciência a deliberar sobre a maneira de se encarar tais diferenças, se com aceitação ou rejeição, o que gera a perturbação característica de quem sai da zona de conforto.

E já que invocamos trechos d'*A cidade de Ulisses* para corroborar com a temática da alteridade, é neste romance de 2011 que ela ganha corpo, em função da exposição dirigida por Paulo. A instalação conta com um longo corredor labiríntico com inscrições que indagam o que sabemos das pessoas, a ponto de diabolizá-las e aluciná-las. O visitante vai percorrendo o caminho para, conforme se aproxima da saída, defrontar-se com um espelho no qual se vê refletido e, ao final, deparar-se com uma legenda que diz que “o Outro somos nós” e que fazemos parte de um número imenso de outros⁶⁶. João Barrento (2012, s.p.), em ensaio que prioriza a análise da relação entre identidade e alteridade, assinala que o eu carrega um outro indissociável, e afirma que “[...] mesmo na mais radical solidão de um campo de extermínio, o Eu não se sustenta sem o seu reverso, a sua distância de si, que dá para o outro”. Seria uma espécie de mito de Narciso inverso, em que a imagem assimilada não é propriamente a de quem olha, mas do outro que nele reside, que é

⁶⁶ A questão da alteridade n'*A cidade de Ulisses* foi mais detalhadamente trabalhada em um artigo nosso, intitulado “Um passeio com mito e história n'*A cidade de Ulisses*, de Teolinda Gersão”.

por ele incorporado. É nesse sentido, portanto, que o outro, mesmo sendo exterior ao eu, pode ser considerado um duplo, já que é parte essencial de sua constituição e de seu reconhecimento.

Outro tipo de duplo que se destaca na obra de Gersão é o espelho. Muito recorrente no universo ficcional, por ser sinônimo de uma reprodução quase sempre fidedigna da imagem, o espelho tem lugar desde os primórdios das representações artísticas. Na arte da escrita, está presente em mitos, contos de fadas, ficções científicas, e pode ser analisado sob diferentes óticas – da psicanálise à filosofia –, de maneiras referenciais ou simbólicas. Também a própria literatura, com muitas ressalvas, foi tomada como um espelho de seu tempo por “refletir” o espírito da época, o que de fato gera muita opinião contrária, tendo em vista que tal afirmativa pode levar ao entendimento da literatura como algo funcional, que não contempla toda a sua complexidade⁶⁷.

Pensar a literatura como espelho é algo que transpassa toda a história da cultura, tendo em vista que o ser humano reconhece nela sua humanidade do mesmo modo que se reconhece nos espelhos. De acordo com Gustavo Bernardo (2010, p. 9), o espelho da ficção não processa o reflexo da realidade tal e qual ela existe, mas antes faz inversões para poder refleti-la e nos levar a outro lugar, localizado além da realidade de que partimos e além do espelho, que é além da ficção.

A palavra “espelho”, de acordo com Lúcia Nobre (2013, p. 20), “vem do latim *speculum*, que significa especular, indagar, perquirir”, associando-se também ao conhecimento, à revelação, à reflexão e, portanto, ao conhecimento especulativo. A autora evoca Juan Eduardo Cirlot, para quem “espelho” é símbolo “da imaginação, da consciência, na sua capacidade de refletir a realidade formal do mundo visível” (CIRLOT apud NOBRE, 2013, p. 20). A narrativa mitológica de Narciso é um dos exemplos mais clássicos que tem o apelo à simbologia do espelho, e seus ecos nas artes e no pensamento humano ocidentais vêm perpassando épocas, tendo ultimamente sido utilizado, como se sabe, para nomear os textos autorreflexivos por Hutcheon. Também as narrativas religiosas e os contos de fadas serviram-se

⁶⁷ Referimo-nos à tradição documental da literatura, que a considera como reflexo e revelação de uma sociedade. Mônica Velloso (1988) discute essa concepção em “A literatura como espelho da nação”, qualificando como simplista a visão da literatura como veículo da nacionalidade e instrumento de conscientização política, por exemplo, por um viés didático-pedagógico. A autora ressalta que, muitas vezes, uma das expressões da literatura enquanto fenômeno social é modificar e negar tal sociedade, insurgindo-se contra o real a fim de apresentar uma imagem em que a sociedade se recusa a se reconhecer.

amplamente desse símbolo, e são ainda muitos, obviamente, os exemplos na literatura e nas outras artes que poderiam ser citados a título de observação, mas interessa-nos, agora, tomar parte de alguns dos espelhos da narrativa de Gersão, ou seja, depreender seus significados espalhados e espelhados nas linhas da autora.

Em *O silêncio*, encontra-se o seguinte trecho: “Um quarto de hotel, nítido e claro, sem passado nem futuro, sem espelhos nem imagens nem sombras, apenas o momento presente [...]” (GERSÃO, 1981, p. 46). A impessoalidade que decorre da falta de espelhos, imagens e sombras faz pensar na relação que estes signos têm com a revelação de características que particularizam alguém ou algum costume, ou seja, um local sem espelhos é um local sem identidades nem alteridades, sem memórias nem projeções. Torna-se um espaço estéril, propício a abrigar apenas um presente transitório, sem marcas e história. É também dessa narrativa o trecho destacado a seguir, que ressalta a não-submissão de Lídia para com o parceiro Afonso:

[...] um cardume negro passou, rápido, muito perto da superfície, mil peixes, disse ela seguindo-os com os olhos, cem peixes, disse ele, cem peixes apenas, passou uma das mãos nos seus cabelos molhados, fez deslizar os dedos ao longo do seu rosto – as suas mãos mudando um rosto, uma mulher deitada, debaixo da luz forte das lâmpadas, um novo rosto surgindo, moldado, esculpido com a ponta do bisturi sobre a carne de argila, uma mulher acordando diferente, olhando no espelho a sua imagem, uma mulher água, vento, folha, que não sabia da sua própria forma e a procurava através do homem – não quero entrar no teu mundo nem mudar o meu rosto, quero ficar como saí do mar agora, os meus cabelos verdes, os meus olhos conchas, o meu corpo alga, as minhas mãos gaivotas, e se não me amares assim vai-te embora e deixa-me ficar, absurda e doida e contente de mim, deitada na rocha –, sentou-se ao lado e levantou a cabeça para o sol: Eram mil peixes, disse. Contei-os um por um e eram mil. (GERSÃO, 1981, p. 48-49).

A discordância entre os universos das duas personagens é depreendida desde o número de peixes que cada um enxerga no cardume até a imagem refletida no espelho. Enquanto Afonso reduz os animais a cem “apenas”, Lídia multiplica-os em mil; enquanto Afonso imagina a mulher olhando-se no espelho e se deparando com a incisão por ele realizada, ou seja, com o modo pelo qual ele pretendia moldá-la (metaforicamente representado pelo bisturi com que ele, por ser cirurgião, queria operar), Lídia vê-se de outra maneira, em que se percebe, por meio da manutenção – ainda mais enfática – do palpite sobre os peixes, a decisão de não deixar que o

homem a formate: “Eram mil”. O espelho que Afonso imaginava para Lídia não era o espelho em que ela gostaria de se enxergar. De acordo com Eugène Enriquez (2004, p. 45):

A imagem especular é a imagem do semelhante, mas ela nos adverte da presença de um outro ‘si mesmo’ no espelho e de um outro real que nos fala, nos designa e nos atribui qualidades e defeitos. Assim, se o outro nos constitui em nossas unidades, também nos constitui em nossa divisão. Pois ele nos lembra que, se pode ajudar a nos construir, pode também nos rejeitar e provocar nossa ruptura.

Sob esse aspecto, Lídia não corrobora a petulância de Afonso ao querer moldá-la, e o espelho funcionou, então, para mostrar o que ela não queria ser, ou o que queria desconstruir em si. Do mesmo modo, como uma via de mão-dupla, ela era um reflexo por meio do qual ele não queria se enxergar:

Ela descia sempre, dentro de si própria, cada vez mais fundo, e exigia dele um esforço igual, e por isso o agredia, destruindo a sua segurança – a máscara, o disfarce de vencedor, medo de se olhar no espelho, despido de tudo, ele passava rente à superfície do espelho sem coragem de olhar para dentro e quebrar a imagem, partir o espelho e ficar defronte de um espaço negro, uma janela escura, onde todos os gestos de defesa são inúteis, até aí ela o empurrava, mas esse era um apelo sombrio a que ele não iria ceder nunca. (GERSÃO, 1981, p. 87).

A incompatibilidade entre os cônjuges vê-se dos dois lados: ninguém quer ceder, são dois mundos muito diferentes e passar de um mundo a outro põe em xeque o modo de ser de cada um. Olhar-se no espelho, nessa ocorrência, é o mesmo que estar defronte das fraquezas e ter as hipocrisias reveladas, enxergar o que pode não ser agradável, mergulhar dentro do sujeito onde não há possibilidade para o uso de máscaras, onde os disfarces são malogrados. Estar além do espelho é deparar-se com o que está para lá do que se deseja enxergar, é a desconstrução da imagem tendenciosa que fazemos de nós mesmos e que, para Afonso, não era interessante quebrar: “o medo do amor, disse ela, o medo que você tem de ir até o limite de si próprio, de destruir tudo o que fica para trás e criar em seu lugar outra coisa,” (GERSÃO, 1981, p. 99). E estar com Lídia, de um modo ou de outro, fazia-o ter contato com essa janela escura, indesejável.

Em *Os guarda-chuvas cintilantes*, o espelho – se o considerarmos como a ferramenta mais precisa e funcional de revelação ou reprodução nítida de uma

imagem – já parece estar referido na própria epígrafe, de Spinoza: “Tudo o que percebemos clara e distintamente é verdadeiro”. A percepção da verdade, como se depreende, está relacionada a um processo de relativização, que tanto pode ser individual como coletivo, mas que é passível de variação - afinal, o que é claro e distinto para um pode não ser para outro. A esse respeito, Roberta Franco lança mão de uma citação de Umberto Eco, para quem “Tendo apurado que o que percebemos é uma imagem especular, partimos sempre do princípio de que o espelho ‘diga a verdade’ [...] Ele não traduz. Registra aquilo que o atinge da forma como o atinge. [...] o espelho não interpreta os objetos.” (ECO apud FRANCO, 2009, p. 138). Se não interpreta, gera, pois, uma interpretação, que está tão repleta do que pensamos a nosso respeito quanto contaminada com o que pensam de nós. É um instrumento que pressupõe, também, a outridade. Em uma das anotações d’*Os guarda-chuvas cintilantes*, tem-se: “Não a imagem fixa e convencional do espelho, mas uma imagem em fuga. Mas quem tinha força de quebrar a convenção do espelho?” (GERSÃO, 1984, p. 34); a essa indagação, segue algo que pensamos poder ser uma resposta:

A página como espelho, reflexo, separação e obstáculo, entre um sujeito e o seu objecto – ela tentava atravessá-la, escrevendo, furá-la com o aparo fino da caneta e agarrar do outro lado o seu rosto, mas a caneta apenas deslizava, sem ferir o papel, volteava, dançava, à superfície, poderia voltear até o infinito, jamais atravessaria o papel, ficaria sempre do outro lado. (GERSÃO, 1984, p. 34).

Desse modo, é possível que o elemento capaz de quebrar a “convenção do espelho” seja a escrita (representada pela “página”), uma maneira de expressar algo que esbarra em obstáculos, dados os limites inerentes à linguagem. Formalmente, enxerga-se a barreira entre sujeito e objeto pelo uso do travessão e, na impossibilidade de se resolver esse impasse, a caneta inventa formas de geri-lo, com movimentos que lembram os de uma bailarina em uma caixa de música de espelhos e que são, aliás, ressaltados pelas separações das vírgulas, como os volteios sobre uma mesma superfície.

A página, que também é espelho, é um espelho distinto, um espelho-água, “água que corria e se turvava, encrespava, ao menor sopro do vento” (1984, p. 34), que nada tem a ver com imagens fixas e reproduções padronizadas. A conjunção entre espelho e água, tornada tão solene pelo mito narcísico, é, a propósito, também depreendida em *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, em que “espelho”, “água” e

“mar” são colocados em um mesmo eixo sintagmático: “E então lentamente as palavras tinham começado elas próprias a transformar-se em coisas, mas era uma função que cumpriam mal, imitando a água, sem jamais ser água, imitando o espelho sem jamais ser espelho, imitando o mar sem jamais ser mar.” (GERSÃO, 1982, p. 20). Como já visto, a água é, na obra de Gersão, uma metáfora para a literatura, e há algo de ficção na palavra que tenta ser sem nunca conseguir, tal qual um reflexo especular que, embora absurdamente fidedigno, nunca será a coisa mesma.

Ainda em *Paisagem*, espelho e água são mais uma vez metaforicamente conectados, agora por vias do mar, já que “[...] em todas as esquinas, ruas, varandas, escadas, labirintos, assomava sempre de repente o mar, o mar, de repente, entre duas paredes, duas portas, dois muros, dois batentes de janela, **o mar como um espelho,**” (1982, p. 28). De antemão, convém falar da questão formal do trecho selecionado, que condensa aspectos de ambos os elementos destacados (espelho e mar), tendo em vista que tanto espelha quanto ondula. Espelha, por exemplo, no fragmento “de repente o mar, o mar, de repente”, que transpõe a própria característica reflexiva de um espelhamento para o texto. Note-se que não se trata de uma repetição, pois o prolongamento da imagem é feito de modo espelhado, como se houvesse uma dobra capaz de duplicar os vocábulos, assim como também são duplos os outros elementos: muros, batentes, janelas e portas são sempre dois, como imagens refletidas, e o mar é a linha que separa (ou une) as duas coisas. Já a ondulação pode ser notada tanto no movimento das palavras, que vêm e vão, reiterando-se (“de repente o mar, o mar, de repente” é um modo de marcar a dinâmica das ondas, que chegam, batem, e retornam) quanto nas quebras acarretadas pelo uso intenso das vírgulas, funcionando propriamente como os intervalos entre as ondas, como uma ressaca linguística. É, pois, um espelho que se espalha na frase, transfigurando-se em mar.

Na exposição preparada por Paulo Vaz em *A cidade de Ulisses*, o espelho é uma peça-chave, tendo em vista que finaliza uma instalação onde há a busca de romper com as perspectivas vigentes a respeito do outro, na qual “o visitante, que se sente no meio de um pesadelo e só deseja encontrar a saída, esbarra finalmente num espelho escuro como água escura, como se chegasse ao fundo do labirinto e enfrentasse com terror o Minotauro.” (GERSÃO, 2011, p. 202). Antes colocado em um corredor labiríntico, o espectador passa a ser confrontado com sua própria face no espelho, fazendo com que o objeto refletor atue como um componente artístico a fim

de provocar algo como o que Hegel chamou de “dialética do reconhecimento”⁶⁸, que basicamente é a necessidade de haver a diferença para haver a autoafirmação, ou seja, é necessário o outro para se reconhecer. O espelho com o qual o visitante da exposição esbarra é a tentativa de colocar o sujeito em uma situação de duplicação, para que perceba o quão “outro” ele também pode ser.

E na narrativa em que uma das principais personagens é a própria Lisboa, a cidade, com sua luz, também faz-se espelho: “Lisboa, tal como a tínhamos amado, estava lá e resistia e abrir-se-ia agora ao olhar dos visitantes, como um jogo sucessivo de espelhos. De espelhos de água.” (GERSÃO, 2011, p. 205). A capital portuguesa será, para cada um que a encarar, o “outro” que se torna “nós”, e o reconhecimento dar-se-á também pelo estranhamento⁶⁹, como espelhos de água – matéria líquida, instável, impermanente.

O “jogo sucessivo de espelhos” remete também ao terreno da metaficção de Gersão, ou seja, com relação à condição especular da escrita metaficcional. Em determinado momento da narrativa, lê-se: “A escrita como imagem, o legível e o ilegível como verso e reverso de uma imagem num espelho, as palavras reflectidas ou projectadas sobre a água,” (GERSÃO, 2011, p.181). Sob essa ótica, são espelhos a autointertextualidade, as diversas imagens e orações que ecoam na obra como um todo, os desdobramentos de histórias que passeiam por diversas narrativas e reverberam nas páginas. A obra de Teolinda Gersão é, portanto, um jogo de espelhos no qual todos entramos: leitores, autora, personagens e, claro, a própria escrita.

2.2.3 Eco de motivos: a arte como transgressão

⁶⁸ Em sua *Fenomenologia do espírito* (1807), Hegel trata da metáfora do senhor e do escravo, em que a criação da “consciência de si” precisa de algo exterior para se firmar, para se reconhecer, ou seja, o senhor só é senhor porque existe o escravo e vive do trabalho deste, mas, ao mesmo tempo, por necessitar dele para manter sua posição, torna-se, por sua vez, escravo de seu escravo. A dialética do reconhecimento dá-se, portanto, quando a consciência de si e do outro “se reconhecem como reconhecendo-se reciprocamente” (HEGEL, 1992, p. 127).

⁶⁹ Parece-nos consequente lembrar da canção “Sampa”, do músico brasileiro Caetano Veloso, que versa sobre as sensações e impressões de um sujeito pulsando em plena metrópole sul-americana, e em determinado momento canta: “Quando eu te encarei frente a frente e não vi o meu rosto / Chamei de mau gosto o que vi, de mau gosto o mau gosto / É que Narciso acha feio o que não é espelho.” O estranhamento passa, por conseguinte, ao reconhecimento, e a diferença torna-se uma de suas perspectivas possíveis: “E foste um difícil começo / Afasta o que não conheço / E quem vem de outro sonho feliz de cidade / Aprende depressa a chamar-te de realidade”. Dá-se, então, a aceitação.

A incursão na obra da escritora portuguesa revela-nos algumas constantes que perpassam seus textos e auxiliam no reconhecimento de um projeto estético voltado à afirmação do aspecto metaficcional da escrita. Um dos recursos que dá sustentação a isso é a repetição de alguns motivos que corroboram a autointertextualidade no nível temático, como a recorrência de situações de ligação das personagens com determinadas manifestações artísticas. Já é sabido que as narrativas da autora têm como uma de suas marcas a abertura ao diálogo com outras formas de arte, incitando-nos a adentrar, juntamente com tais personagens, campos como os da pintura e da música, por exemplo.

Um dos modos de acessar essas relações tão intrínsecas é depreender o que as aproxima no que concerne ao conjunto da obra de Gersão, ou seja, encontrar um elemento comum de ligação, que no caso é o fato de as personagens encontrarem na arte um modo de contornarem situações prejudiciais ou contrárias a seus princípios e sua essência, e suplantarem as mediocridades do cotidiano.

Em *A cidade de Ulisses*, o convite para que Paulo Vaz organizasse uma exposição sobre Lisboa gerou as lembranças que integram o desenrolar da narrativa, tendo em vista que, para responder ao convite, foi preciso reativar as lembranças do passado vivido a fim de tentar explicar o motivo de tê-lo aceito, já que o projeto da exposição, originalmente, também tinha outra idealizadora, sua ex-mulher Cecília Branco. A intenção inicial de Paulo era a de recusar, mas decidiu aceitar e incluir o nome de Cecília, fazendo com que a aceitação do convite fosse também a aceitação do que se passou entre os dois, do que a vida reservou ao destino de ambos, inclusive a morte trágica e prematura da mulher em um acidente automobilístico. Neste caso, a arte (em formato de exposição) operou como uma forma de superação das situações passadas e de todas as questões morais que ainda o oprimiam. Mostrar o trabalho de Cecília foi como mostrar ela própria, um modo de fazer jus a seu talento obnubilado pela antiga relação conjugal, cujo jugo maior talvez tenha sido a repressão de sua atividade criativa, uma vez que Paulo seguiu com a produção artística, alcançando sucesso, enquanto as da mulher iam sendo engavetadas e arquivadas em sua própria residência. Uma maneira, pois, de reparar equívocos passados.

Em vista disso, a arte atua como um notório e indispensável ingrediente para a manutenção de uma postura afirmativa frente aos conflitos insolúveis da vida das personagens. Paulo, na condição de artista, é tomado pela arte e só conseguiu se

livrar do sentimento de culpa vinculado ao envolvimento amoroso (o rompimento deu-se após uma agressão que fez com que a parceira sofresse um aborto) quando realizou a exposição e, em razão disso, mergulhou fundo no trabalho de preparação das obras e nas produções de Cecília: “Queria seguir-te no teu percurso, Cecília. E antes de mais eras tu própria que eu procurava nas obras, nas imagens, nas fotografias” (GERSÃO, 2011, p.187). A exposição também era, portanto, uma tentativa de restaurar a harmonia e organizar o absurdo para conviver com a responsabilidade pela atitude violenta, o que pôde ser alcançado no momento em que foi concretizada: “Até que a exposição ficou pronta e pude atravessá-la” (GERSÃO, 2011, p. 204). Este “atravessamento”, cumpre dizer, não diz respeito somente à mostra artística realizada, mas também a toda a sua história com a mulher. De acordo com Friedrich Nietzsche (apud ARALDI, 2008, p. 46), “somente como fenômeno estético a existência e o mundo podem ser justificados eternamente”, e a arte seria, então, o único poder afirmador da vida. Assim, o protagonista consegue se desvincular do que ainda eram resquícios do passado, do que ainda não havia sido superado, e botar fim às inquietações:

Mas foi também aí, nesse ponto em que a exposição chegava ao fim, que percebi que esse era também o lugar em que iria deixar-te.

Estavas fora de mim, da minha vida. O teu nome seguiria uma vida autônoma. O destino da tua obra só a ti dizia respeito. Estavas só, no limiar de um novo mundo. E eu aceitava a inevitabilidade de perder-te. Como Orfeu, que deixa Eurídice entre as sombras e caminha sem ela em direção à luz. (GERSÃO, 2011, p. 205).

Paulo libertou-se da culpa por ter sido o responsável pelo fim do relacionamento, por ter sido um agressor e não ter podido viver mais tempo ao lado de Cecília. Sob o ponto de vista da transgressão, pode-se fazer um contraponto entre as situações dele e de sua mãe, que também pintava, mas em condições restritas, uma vez que o pai, sujeito severo e conservador, consentiu que a esposa fizesse aulas de pintura em casa sem que ninguém soubesse da atividade, o que poderia denegrir a imagem de uma mulher de família. Por conta disso, ela se trancava no sótão para a realização dos trabalhos onde, conforme a narrativa, “[...] Ensaiaava, experimentava, deitava fora, como se soubesse de antemão o que procurava. Entrava num território desconhecido, em que, no essencial, tentava orientar-se seguindo o seu próprio instinto” (GERSÃO, 2011, p. 79). Os incômodos causados no marido em decorrência

do interesse que a pintura despertou no filho fizeram com que, aos poucos, a mulher renunciasse ao ofício e adoecesse, padecendo de Alzheimer. A morte em um lar especial para idosos, sem sequer reconhecer o próprio filho, foge absolutamente de uma situação transgressora, e são essas condições que diferenciam o que Paulo e sua mãe alcançaram por meio da arte: enquanto ele conseguiu acessar o seu potencial transformador, ela acabou por sucumbir.

Os finais trágicos da mãe e do pai do protagonista (que, por sua vez, morreria em situação medíocre depois de perder quase todos os bens e boa parte do juízo em jogos de azar) não foram tão marcantes para ele quanto o acidente que tirou a vida de Cecília. A exposição foi uma quebra de barreira que o reintegrou à sua natureza, no que concerne principalmente ao amor, fazendo com que se rendesse e assumisse de fato os sentimentos por Sara, sua nova mulher, tendo em vista que antes se considerava alguém incapaz de amar. Conforme postula Nietzsche (1992, p. 55), a arte é capaz de salvar o homem, e por meio dela salva-se também, portanto, a vida. A transgressão para Paulo está vinculada às suas culpas do passado, mas, para outras personagens, o vínculo é estabelecido em outras instâncias. Lídia, de *O silêncio*, é também uma artista plástica que encontra no ato criador algo como um asilo para sua personalidade desautomatizada, não-retilínea, movente:

“[...] a tela branca, as mãos procurando, hesitando entre uma forma e outra, uma cor e outra, combinar sempre tudo de outro modo, [...], e nada do que eu disser poderás rectificar – colocar em linha recta – agora as coisas podem girar livremente em círculos, em espiral, em leque, desprendem-se das mãos e transformam-se e ninguém irá prendê-las nunca [...]” (GERSÃO, 1995, p. 75-76).

Lídia dedica-se a seus impulsos criativos em detrimento das ações julgadoras e limitantes de Afonso, seu rígido parceiro, que, de toda forma, tentava torná-la “reta”, previsível, ordenada e em consonância com os ditames sociais, a exemplo da esposa Ana (com quem Afonso era casado), exímia dona-de-casa, mulher dedicada à satisfação do marido. Por meio da arte, a personagem podia ultrapassar a imposição e a discordância do parceiro, pois a “tela branca” era um espaço que lhe permitia ser o que quisesse, do modo como quisesse, podendo, inclusive, mudar o que já havia feito. O branco abissal da tela, no qual as “coisas podem girar livremente”, faz remissão à vida da própria personagem, pois, assim como as coisas, ela também não se deixa aprisionar. Dessa maneira, liberta-se, tendo em vista que decide partir

sozinha e se desembaraçar terminantemente da figura de Afonso: “[...], volta-te, gritou-lhe [Afonso], talvez só em pensamento, [...], mas a sua voz não podia mais atingi-la, ela estava de repente fora do seu alcance.” (GERSÃO, 1995, p. 124).

Nietzsche, por meio de seu Zaratustra, aponta a necessidade do desenvolvimento do princípio criador, que tanto tem relação com a criação artística, quanto também com a criação individual, pessoal. Segundo ele, o homem deve se desgarrar da condição de rebanho para, em sua solidão, criar-se a si próprio. Porém, esse retiro que leva à solidão geradora do libertar-se não deve ser entendido como um ato de passividade, de imobilidade, que poderia ser caracterizado como um comportamento dogmático, no sentido de ser conivente com o sistema de juízos socialmente estabelecido. A solidão para Nietzsche, de acordo com Antonio Jardim (apud CASTRO, 2005, p. 159), não é “redução e isolamento, ao contrário, é procura de novas formas de interação”, é buscar o não-explícito, o que a desvincula de padrões. Lídia, ao abandonar Afonso, opta pela solidão: “uma solidão cuja profundidade ele apenas suspeitava” (GERSÃO, 1995, p. 87), decidindo seguir seu próprio caminho para criar a possibilidade de se apartar da homogeneidade de comportamentos tão cara ao parceiro e ao meio em que está inserida, preferindo cultivar sua singularidade em vez de compartilhar as condutas e os anseios padronizados dele. Por isso, ela “descia sempre, dentro de si própria, cada vez mais fundo” (1995, p. 87), e assim podia combater a sujeição ao amante. De acordo com Ângela Faria (2006, s.p.), a opção pela solidão ocorre porque ela estava em busca de um vir-a-ser, de construir sua subjetividade e reconstruir sua identidade ameaçada de diluição pela do parceiro.

A inserção de Lídia na experiência artística é para ela um baluarte em que pode dar forma a si mesma, onde tem a liberdade de criar a si própria:

Escolheu uma tinta e outra, misturou, fez um traço longo, misturou de novo, experimentou outra vez, recomeçou.

[...] – uma forma avançando na tela e tornando-se a pouco e pouco mais visível, uma forma viva que subia do mais fundo dela mesma, depois do cansaço, da luta, do corpo tropeçando no escuro, o instante em que se revelava a forma procurada e de repente os seus olhos viam claro – desceu a escada e vagueou pela rua, transportando sua própria forma, soube, como uma mulher grávida transporta um filho. (GERSÃO, 1995, p.49-50).

No instante de criação, a mulher conjuga-se com sua obra e as formas originadas na tela ganham vida e se tornam as formas dela, incorporando-se na própria personagem, tão vasta a confluência entre ambas. É a artista que se entrega à construção de sua obra e por meio desta também constrói a si mesma, como uma forma de renascimento, corroborado pelo paralelo com a mulher grávida.

Em *Os guarda-chuvas cintilantes*, a narradora-personagem tem sua relação com o objeto artístico manifestada principalmente na literatura, tendo em vista o ofício de escritora. A escrita era, para ela, também um modo de autoconhecimento, como se o seu construto, a ser delineado na página, fosse propriamente um espelho revelador de sua subjetividade, e do qual ela não consegue se desvencilhar, mesmo que queira. Por mais que sua atividade artística fosse menosprezada por outras pessoas, como pode ser percebido em: “A idiota sente-se responsável, como se tivesse sido ela a fazer o mundo, [...]. E julga que escrever livros adianta alguma coisa” (GERSÃO, 1984, p. 120), a mulher mantém a realização, mostrando que o interesse na feitura tem relação mais consigo mesma do que com fatores externos, e a continuação da escrita construirá, por conseguinte, mundos diversos.

Em *Os guarda-chuvas*, embora não seja uma narrativa linear e ortodoxa, ainda é possível identificar algumas personagens recorrentes, como é o caso da narradora-escritora apontada no parágrafo anterior. Já em *As águas livres*, não há como verificar personagens propriamente, mas um sujeito de fala que “compila” os textos, e cuja relação com a arte também é expressa, evidente. A escrita é o seu meio de expressão artística, por se tratar de uma escritora com diversos livros já publicados, e a relação entre ambas é extremamente íntima, alçada a um nível de dependência: “[...] o vício desses pequenos cadernos de capas diferentes. A íntima satisfação de estar sempre ligada à escrita – ao sopro vital, à existência. O esforço de atenção para prender a vida – para não me perder dentro dela” (GERSÃO, 2013, p. 144).

O jogo estabelecido entre os verbos “prender” e “perder” demonstra a interdependência entre a artista e sua escrita, que se configura para ela como uma captura dos momentos vividos. Prender a vida é registrar em palavras os acontecimentos, é de algum modo dar sentido à existência, para não se desorientar completamente. A escrita ergue-se como um alento às agruras provocadas pelo existir, pelas dificuldades de ser, como um caminho possível. Nesse sentido, a voz narrativa prefere prender-se a perder-se, e o fato deste último verbo estar todo contido no primeiro demonstra a tenuidade da diferença entre um e outro neste contexto. Em

determinado momento, ela assinala que “a criatividade é destrutiva, em parte sua raiz é a destruição” (GERSÃO, 2013, p. 45), e que é preciso o limo para realizar a criação. Há, portanto, um paradoxo entre a “criatividade destrutiva” e a criação que salva – que é o trabalho artístico que a impede de se perder, e o que se tem com isso é uma situação de desassossego perene, que tanto tem valor às atividades artísticas. Tal paradoxo é marcado, ainda, pelo uso do vocábulo “limo”, que tanto pode remeter a algo sórdido quanto ser relacionado ao verbo “limar” e seus significados de aperfeiçoamento.

A voz narradora assume ter tido sempre algum terror de se embrenhar nos livros e ser engolida por eles, mas, mesmo com todo o receio, era sempre o mergulho na leitura e na escrita que se confirmava. Depara-se, novamente, com a arte como uma potência de libertação do sujeito, como um meio de salvação dos confinamentos de um mundo pragmático e opressor, e Nietzsche mais uma vez ecoa, agora como referência de leitura da própria voz narrativa, que dizia lê-lo, juntamente com Kierkegaard e Schopenhauer, por serem filósofos e irem mais diretamente ao mundo das ideias, diferentemente dos escritores. Para ela, estes filósofos e alguns escritores como Kleist, Kafka e Georg Trakl são exemplos de pessoas para quem “a escrita foi a tábua de salvação, a forma que encontraram de não sucumbir, ou pelo menos de adiarem sucumbir, no seu mundo mental irrespirável” (GERSÃO, 2013, p. 78). A artista acrescenta: “A partir de dada altura não tive dúvidas de que esta hipótese era a verdadeira” (2013, p.78), atestando sua corroboração e sugerindo que também ela, a exemplo dos autores citados, encontrou na arte um modo de resistir.

As personagens de Teolinda encontram na criação um terreno propício para se afirmarem como não-pertencentes a um mundo mecanizado, uniformizado em padrões limitadores que têm como um dos principais objetivos estreitar cada vez mais as condições de emancipação das potencialidades cognitivas do homem. A arte oferece a estas personagens a possibilidade de se (re)inventarem também a si próprias, poetizarem-se, resistirem.

Além destas, há outras em diferentes textos da autora que têm uma ligação forte com a arte. Júlia, a menina protagonista de *Os teclados* (1999), encontra na música uma força para seu cotidiano vivido na casa dos tios, que tentam impor a ela uma educação calcada em moldes socialmente estabelecidos, regrados, para os quais a prática musical era vista somente como um indicador do *status* de menina de boa família. Os tios não enxergavam as possibilidades de expansão mental e espiritual

que a música oferecia à jovem, e que eram o que a ela mais interessava. Júlia tinha com a música um elo tão orgânico que, mesmo quando não havia um instrumento para ser tocado, ela tocava mentalmente, pontuando sua existência pela ligação com a arte. Em *Paisagem com mulher e mar ao fundo* (1982), Hortense sofre as perdas do filho e do marido em decorrência de atos gerados pelo regime ditatorial, uma vez que o primeiro foi mandado às guerras coloniais e o segundo foi perseguido politicamente e morto pelo governo. A mulher tinha na pintura, segundo Mariana Marques de Oliveira (2013), um espaço de fuga, no qual era possível fomentar sua imaginação para resistir aos efeitos do salazarismo e ressignificar sua realidade em meio a um sistema castrador: “Pintar converteu-se num exercício absurdo, numa forma rudimentar de evasão” (GERSÃO, 1982, p. 99). As mãos, ao menos, continuavam livres, prontas a criar um universo em que houvesse um pouco mais de sentido.

Considerando, portanto, as diversas personagens que encontram na arte sua forma de insurgência contra os chavões instituídos, as narrativas colaboram para que também nós, enquanto leitores, possamos experimentar uma sensação libertadora, transpondo-nos da condição contemporânea de seres humanos maquinizados, transformados em algoritmos por uma estrutura socioeconômica que incessantemente nos violenta. Concordamos com o artista espanhol Eduardo Chillida, que afirma que a arte não é refúgio, mas intempérie: saímos do lugar-comum e transcendemos a um estado mais sensível, mas que não significa passividade ou inércia. As próprias personagens de *A cidade de Ulisses* assinalam: “[...] Porque a arte – pelo menos a que nos interessava – não era inócua nem inocente. Era perigosa, e implicava um risco” (GERSÃO, 2011, p. 23). Teolinda estabelece, dessa maneira, uma dobra na condição das personagens que se estende para a condição do leitor, potencializando ainda mais os significados dos textos.

Assim seguimos, correndo os riscos, partilhando os caminhos e as pedras, refugiando-nos em intempéries – sob águas, casas ou guarda-chuvas. O que nos orienta é a própria experiência, com suas tentativas e seus erros: **o percurso**.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Mas foi também aí, nesse ponto em que a exposição chegava ao fim, que percebi que esse era também o lugar em que iria deixar-te.

O que restava de ti era uma obra. Um corpus.”

(GERSÃO, 2011, p. 205)

Após as leituras do *corpus* de nossa pesquisa, que não se fixou apenas em textos determinados mas, antes, tentou estabelecer um diálogo transversal entre diversas narrativas de Teolinda Gersão, é possível destacar alguns resultados que acreditamos válidos para a consideração da obra da escritora como um todo. Tendo como pressuposto que nenhuma leitura esgota seu objeto de apreciação, haja vista que, cada vez que se debruça sobre um texto, descortinam-se novos olhares, encontram-se novos pontos de investigação, pensamos que a sensação de incompletude e do “falta alguma coisa” não nos será estranha, mas cumpre finalizar esse percurso, deixando, entretanto, todas as vias abertas.

A leitura conjugada de textos de um mesmo autor é capaz de levar à percepção da ocorrência de alguns elementos em comum, estabelecendo uma constância que propicia o diálogo entre as narrativas e configura a autointertextualidade. É verdade que o fato de haver, na obra de Gersão, dois livros com uma evidente relação sequencial numérica, que são *Os guarda-chuvas cintilantes* e *As águas livres (Cadernos I e II)*, favorece o estudo das continuidades entre os textos, mas as confluências são observáveis em toda a obra da escritora. São particularidades que, em um panorama, destacam-se por empreender um fio parental na escrita, que faz com que passemos a enxergar ali um timbre de autor, um carimbo de seu modo de criação.

É nesse sentido que traçamos o vínculo entre autointertextualidade e metaficção em Teolinda Gersão. As repetições formam uma dicção que, tendo em vista uma perspectiva global da obra, consideramos como marcas de autoria, por imprimirem um caráter analógico entre os textos à medida que incitam o diálogo entre suas correspondências. Uma obra que se revisita, se critica e se reescreve liga-se

inerentemente ao discurso metaficcional, pois o exercício de se apropriar de si mesma para se reinventar é um ato consciente de reconhecimento dos mecanismos literários e dos recursos ficcionais. Certamente há muitos trabalhos que utilizam a autointertextualidade e a metaficção como operadores de análise, porém, não é comum encontrar os que associam essas duas searas e estabelecem uma comunicação entre elas.

É fato que a vertente metaficcional pode ser observada em diversos procedimentos, mas pensamos que a maior contribuição desse trabalho seja relacioná-la com a autointertextualidade, uma vez que ata dois princípios de fundamental importância à compreensão do universo narrativo da autora. Nas produções de Teolinda Gersão, sobressaem-se alguns comportamentos que corroboram a relação entre os textos e ressaltam os aspectos narcísicos de uma escrita autoconsciente. Assim, na esteira dos mitos, Eco junta-se a Narciso, uma figura já amplamente ligada à autoconsciência nos estudos literários, para fazer referência aos componentes que ecoam e reverberam dentro do conjunto da obra. Temas, motivos, figuras e imagens constantemente retornam e fazem com que os textos conversem, remetendo-se – direta ou indiretamente – uns aos outros. Uma literatura que ecoa e aproveita esses ecos em função de se autoexaminar sustenta-se também de si mesma e, por isso, constrói a ponte entre os ecos e uma metaficção que extrapola o texto em si e avança à obra toda da autora, ou seja, alça-se ao que tem de autoconsciência e autorreflexividade em seu projeto estético.

Pensamos que, nos bons escritores, é natural (mas não essencial) haver uma coerência que perpassa a obra e se manifesta nas repetições, nas escolhas semelhantes que se convertem em tropos tonais e podem, até mesmo, marcar um estilo. Contudo, o modo como a poética do artista se vale disso é determinante, haja vista que marcar um estilo pode não ter implicações diretas nos fenômenos acarretados pelos procedimentos, isto é, não necessariamente essa coerência gera um efeito. Em Teolinda, ela atua em favor de corroborar o desvendamento de seu processo narrativo, o narcisismo de sua escrita.

Percebe-se, por meio da dinâmica autointertextual de Gersão, que vários fragmentos de seus textos são transformados e se proliferam, plasmando-se em novas ficções que, ao mesmo tempo que remetem a narrativas do passado, abrem caminho para correlações futuras. É importante ressaltar, sob essa perspectiva, a

plasticidade de sua literatura, que, mesmo quando assenta em trechos e imagens já trabalhados, gera novas estruturas e diferentes significados.

A autointertextualidade notada na repetição de imagens, nomeadamente a *casa*, a *água* e o *guarda-chuva*, definiu o que se pode chamar de figurações do abrigo, por serem lugares de expressão criativa. São motivos composicionais de fluxo contínuo que nos levaram a identificar um aspecto comum entre eles, que é o vínculo que constroem com o fazer literário, e essa relação pode ser evidenciada pelos paralelos entre tais imagens e a escrita, como se a própria literatura fosse transfigurada, transformando a palavra e sendo transformada por ela. Somam-se, também, outras recorrências que, junto a essa das imagens, salientam a natureza dupla da escrita metaficcional, que opera no limite (ou melhor, no entrelaçamento) entre realidade e ficção, e cuja consciência de linguagem permite que o narcisismo do duplo apareça tanto na diegese quanto na estrutura. Assim, o *duplo*, o *outro* e o *espelho* evidenciam a dinâmica do trânsito entre ficção e realidade, consciência e ilusão, e são, por isso, associadas à escrita metaficcional.

O texto autoconsciente de Teolinda lança mão, também, de questões relacionadas ao universo literário e à linguagem no próprio tecido narrativo, por meio de personagens que carregam predicados artísticos. A relação delas com a arte, que discute no texto aspectos pertinentes não só à literatura, mas também a diversas manifestações artísticas e se converte em um modo de resistência às opressões dos relacionamentos e do cotidiano, torna-se mais uma manifestação da autointertextualidade, por figurar em diversas narrativas. É, por conseguinte, um espelhamento temático que corrobora a propriedade especular da metaficção e os ecos que encontramos na obra de Gersão.

A autointertextualidade faz-se, portanto, como um processo de criação ficcional, que não carrega o predicado estéril das repetições, mas, ao contrário, incute novas nuances a vozes que, à partida, poderiam ser consideradas idênticas. A respeito dessas vozes, aliás, em *Os guarda-chuvas cintilantes* e *As águas livres* elas são multifacetadas, e a denominação “narradores-sombras” deu-se em virtude do modo fugaz e rarefeito por meio do qual se apresentam, sem muitas demarcações distintivas. São vozes narrativas que – valendo-nos do mito platônico que evocam – não se preocupam em nos fazer “prisioneiros” da caverna, não se interessam em deflagrar seus contornos para que sejam desvendadas.

Os dois *Cadernos* de Teolinda colocam em relevo uma literatura que cada vez mais se afirma em sua totalidade, enquanto projeto de escrita, tendo em vista que seus textos condensam muito do que é autointertextual em sua obra, isto é, por serem fragmentários, transitivos, neles incidem e deles partem outros textos. Suas estruturas, sobretudo do segundo, também dão lugar ao que a crítica hoje tem chamado de trabalho de curadoria, pois nota-se, por parte do artista, para além do escancaramento de seu processo de criação, a exposição de suas publicações e produções, de um modo que acaba tangenciando, até mesmo, a exposição pública de sua imagem. Não se trata, obviamente, de considerar os bastidores da produção mais importantes que a própria obra de arte, mas de reconhecer que o processo de criação é tão artístico quanto o produto final, pois é nele que se concentram os movimentos do artista: suas tentativas, suas falhas, suas desistências, seus riscos e – por que não? – as idiosincrasias que vão culminar em uma obra única, que inaugura um novo mundo de significações. Teolinda Gersão, com essas ações de autoria curatorial, ressalta a autoconsciência de seu projeto de escrita e oferece à crítica e aos leitores um retrato do trabalho de uma escritora, mulher, mãe, artista, cidadã, quer no interior dos textos, quer nas mídias sociais e nos canais de contato que frequenta. Não há o ensejo de se fazer hermética: a própria autora aproxima-se de seu público e compartilha seus percursos.

A leitura dos textos a partir das perspectivas da autointertextualidade e da metaficção permite-nos considerar que Teolinda Gersão tem nesses dois dispositivos literários uma constante, podendo ser apontados como recursos capazes de constituir a espinha dorsal de sua literatura. Para finalizar, fiquemos com um trecho de *As águas livres* (2013, p. 7), que inevitavelmente nos remete à teia de relações entre os textos:

Tudo remete sempre para outra coisa, vivemos simultaneamente em muitos tempos e lugares. E não sabemos quem somos. Seremos depois o caminho que fizemos, pensamos. Mas não há «depois». Só há caminhos no meio de outros caminhos, que nunca começam nem acabam.

Que este trabalho, que remete a tantos outros, possa também cruzar futuros caminhos e ecoar no universo de compreensão da obra de Teolinda Gersão.

REFERÊNCIAS

ABELAIRA, Augusto. **O triunfo da morte**. Lisboa: Sá da Costa, 1981.

ACCIOLY, Maria Inês. **Isto é simulação**: a estratégia do efeito de real. Rio de Janeiro: E-papers, 2010.

ADORNO, Theodor. A arte é alegre? In: RAMOS-DE-OLIVEIRA, Newton; ZUIN, Antônio Álvaro Soares; PUCCI, Bruno (Orgs.). **Teoria crítica, estética educação**. Campinas: Unimep, 2001. p. 11-18.

ALONSO, Mariângela. Entre abismos e espelhos: por uma teoria da *mise en abyme*. In: CIELLI: COLÓQUIO DE ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS, 3. 2014, Maringá. **Anais eletrônicos**. Disponível em: <<http://cielli2014.com.br/media/doc/c80f2fadee1e79c5a7a2c2c1353039a4.pdf>>. Acesso em: 28 ago. 2015.

AMORIM, Sabrina Maria de. **Artimanhas do texto**: a metatextualidade na ficção de Rubem Fonseca. 2007. 119 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, 2007.

ANTUNES, António Lobo. **Não entres tão depressa nessa noite escura**. Lisboa: Dom Quixote, 2000.

ARALDI, Clademir Luís. O conflito trágico entre arte e verdade no pensamento de Nietzsche. **Revista Trágica**: estudos sobre Nietzsche, Rio de Janeiro, v. I, n. 2, p. 37-52. 2008.

ARNAUT, Ana Paula. **Post-modernismo no romance português contemporâneo**: fios de Ariadne, máscaras de Proteu. Coimbra: Almedina, 2002.

ARRIGUCCI Jr, David. **O escorpião enalacrado**: a poética da destruição em Julio Cortázar. São Paulo: Perspectiva, 1973.

AZEVEDO, Luciene Almeida de. **Estratégias para enfrentar o presente**: a performance, o segredo e a memória. 2004. 207f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, UERJ, Rio de Janeiro, 2004.

_____. A autoria e performance. **Revista de Letras**, Araraquara, v. 47, n. 2, p. 133-158, jul./dez. 2007.

_____. Autoficção e literatura contemporânea. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, São Paulo, n. 12, p. 31-49. 2008.

_____. O romance e a anotação. **Revista Contexto**, Vitória, n. 24, p. 123-143. 2013.

_____. O autor como curador. **Blogue Leituras contemporâneas**: narrativas do século XXI. Publicado em: 17 nov. 2016. Disponível em: <https://leiturascontemporaneas.org/2016/11/17/o-autor-como-curador/>. Acesso em: 22 nov. 2016.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução de Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BARRENTO, João. Identidade e literatura: o Eu, o Outro, o Há. **Diacrítica**, Braga, v.26, n.3, 2012. Disponível em: http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0807-89672012000300002. Acesso em 24 jun. 2016.

BARTHES, Roland. O efeito de real. In: _____ et al. **Literatura e realidade**: que é o Realismo? Tradução de Tereza Coelho. Lisboa: Dom Quixote, Coleção Arte e Sociedade, 1984.

_____. A morte do autor. In: _____. **O rumor da língua**. Lisboa, Edições 70, 1984.

_____. _____. In: _____. **O rumor da língua**. Tradução de Mário Laranjeira. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 57-64.

_____. **Aula**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. 11.ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2004.

BELO, Juliana Moraes. **Uma casa que se escreve na paisagem: Paisagem com mulher e mar ao fundo**, de Teolinda Gersão. 2015. 120f. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem Campinas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2015.

BERNARDO, Gustavo (Org.). **Literatura e ceticismo**. São Paulo: Annablume, 2005.

_____. Da metaficção como agonia da identidade. **Confraria**, Rio de Janeiro, 2007, p.3-10.

_____. **O livro da metaficção**. Rio de Janeiro: Tinta Negra, 2010.

BESSA-LUÍS, Agustina. **Vale Abraão**. Lisboa: Guimarães Editores, 1991.

BOOTH, Wayne C. **The rhetoric of fiction**. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1961.

_____. **A retórica da ficção**. Tradução de Maria Tereza H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.

BORGES, Ronaldo Elias. **Personagens e escrita diante do espelho**: a questão do duplo em quatro romances de Roberto Drummond. 2009. 177f. Tese (Doutorado em Letras e Linguística) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2009.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o novo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CAMPOS, Haroldo. Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana. In: MORENO, C. F. (Coord.) **América Latina em sua literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 281-305.

CARETTI, Ana Carolina da Silva. **Teclas paralelas**: a dimensão literário-musical em *Os teclados*, de Teolinda Gersão. 2009. 100 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2009.

_____; GOBBI, Márcia Valéria Zamboni. Um passeio com mito e história n'*A cidade de Ulisses*, de Teolinda Gersão. **Miscelânea**, Assis, n. 13. 2014.

CARITA, Alexandra. Teolinda Gersão, Entrevista, **Jornal A Capital**, Lisboa, 29 mar. 1997.

CARVALHO, Mário de. **O livro grande de Tebas, Navio e Mariana**. LISBOA: Vega, 1982.

_____. **Um deus passeando pela brisa da tarde**. Lisboa: Editorial Caminho, 1994.

_____. **Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto**. Lisboa: Editorial Caminho, 1995.

CASTRO, Manuel Antônio de (Org.). **A arte em questão**: as questões da arte. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005.

CHARTIER, Roger. **A aventura do livro**: do leitor ao navegador: conversas com Jean Lebrun. 2ª Reimpressão. Tradução de Reginaldo C. de Moraes. São Paulo: Editora da Unesp/Imprensa Oficial do Estado, 1999.

CHATMAN, Seymour Benjamin. **Coming to terms**: the rhetoric of narrative in fiction and film. New York: Cornell University Press, 1990.

CICHELA, Alan Figueiredo. **A genesis do processo**: o livro de artista como registro criador. 2011. 44f. Monografia (Especialização em Educação Estética: Arte e as Perspectivas Contemporâneas) - Diretoria de Pós-Graduação da Universidade do Extremo Sul Catarinense. Criciúma, SC, 2011.

CINTRA, Agnes Teresa Colturato. **Manual intermitente**: notas sobre a poética ficcional de José Saramago. 2008. 2v. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2008.

CINTRA, Agnes Teresa Colturato. Auto-intertextualidade em romances de José Saramago: notas sobre a relação entre narrador e personagem. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 11., 2008, São Paulo. **Anais...** Disponível em: http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/008/AGNES_CINTRA.pdf. Acesso em: 25 jul. 2016.

CORDEIRO, Cristina Robalo. Os limites do romanesco: sobre romance. **Colóquio: Letras**, Lisboa, n.143/144, p. 111-132. 1997.

CORSI, Cícero Manzan. A Metaficção nos Romances *Os Irmãos Karamázov*, de Dostoiévski, *Ulysses*, de James Joyce, e *Guerra e Paz*, de Tolstói. **RUS - Revista de Literatura e Cultura Russa**, São Paulo, n. 3, p. 70-84. 2014.

COSTA, Daniela Aparecida da. *As águas livres*, de Teolinda Gersão: obra heterodoxa e autoficcional. **Vocabulo**, Ribeirão Preto, v. V, s/d. Disponível em: http://www.baraodemaua.br/comunicacao/publicacoes/vocabulo/pdf/daniela_volume_V.pdf. Acesso em: 24 jun. 2015.

COUTO, Raphael de Andrade. **Entre marcas e atravessamentos**: uma escrita de artista. Niterói, 2014. Disponível em: <http://www.artes.uff.br/dissertacoes/2014/2014-raphael-couto.pdf>. Acesso em: 25 nov. 2016.

CUNHA, Raquel Basílio da. A relação significante e significado em Saussure. **ReVEL**. Edição especial n. 2, p. 1-14, 2008. Disponível em: http://www.revel.inf.br/files/artigos/revel_esp_2_a_relacao_significante_e_significado_em_saussure.pdf. Acesso em: 06 out. 2015.

CUNHA, Sílvia Marisa dos Santos Almeida. Dias inventados: o romance-diário na ficção contemporânea portuguesa. (Texto de apresentação de Tese de Doutorado). **Forma Breve**, Aveiro, Portugal, n. 10, p. 345-354. 2013.

_____. **Dias inventados**: o romance-diário na ficção portuguesa contemporânea. 2013. 373f. Tese (Doutorado em Literatura) – Departamento de Línguas e Culturas, Universidade de Aveiro, Aveiro, Portugal, 2013.

DÄLLENBACH, Lucien. **Le recit spéculaire**: essai sur la mise en abyme. Paris: Seuil, 1977.

_____. Intertexto e autotexto. **Poétique**. Tradução de Clara C. Rocha. Coimbra: Almedina, n. 27, p. 51-76. 1979.

DEMARCY, Richard. A leitura transversal. In: GUINSBURG, Jacob et al (Org.) **Semiologia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

DERNIS, Jean Carlos Franzoi. A leitura transversal dos signos no processo de treinamento do ator. In: Encontro Anual de Iniciação Científica, 19., 2010, Guarapuava, PR. **Anais...** Disponível em <http://anais.unicentro.br/xixeaic/pdf/2768.pdf>. Acesso em: 18 mar. 2017.

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

_____. Literatura portuguesa e olhar narcísico: a autotextualidade. **Forma Breve**, Aveiro, Portugal, n. 9, p. 139-156, 2012.

DOUBROVSKY, Serge. **Fils**. Paris: Galilée, 1977.

DUARTE, Lélia Parreira. Voi che sapete che cosa é l'amore: Augusto Abelaira e seu romance. **Suplemento Literário de Minas Gerais**, Belo Horizonte, 15 jul. 2004, p. 22 – 23.

DUARTE, Olga Maria de Carvalho. **Teolinda Gersão**: a escrita do silêncio. 2005. 99f. Dissertação (Mestrado Teoria da Literatura e Literatura Portuguesa) - Universidade do Minho. Braga, 2005.

DUNDER, Mauro. **Entre prodígios, murmúrios e soldados**: o romance de Lídia Jorge. 2013. 237f. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2013.

EMINESCU, Roxana. **Novas coordenadas no romance português**. Lisboa: Biblioteca Breve, 1983.

ENRIQUEZ, Eugène. O outro, semelhante ou inimigo? In: NOVAES, Adauto (org). **Civilização e barbárie**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 45-58.

FARIA, Ângela Beatriz de Carvalho. Há um mundo que se quebra quando eu falo. SEMINÁRIO DE LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA, 5., 2006, Niterói: Léo Christiano, 2006. v. 1, p. 50-62.

FARIA, Maria Alice de Oliveira. A poética de Gaston Bachelard. **Revista de Letras**, São Paulo, n.20, p. 123-137, 1980.

FARIA, Zênia de. A metaficção revisitada: uma introdução. **Signótica**, Goiânia, v. 24, n. 1, p. 237-251, jan./jun. 2012.

FEDERMAN, Raymond (ed.). **Surfiction**: fiction now and tomorrow. Chicago: Swallow Press, 1981.

FERNANDEZ, Sara Rosa Faria da Silva Vitorino. **Dois poéticas individuais**: a metaficção em *Finisterra*, de Carlos de Oliveira e em *O Triunfo da Morte* de Augusto Abelaira. 2005. s.f. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade do Algarve, Faro, 2005. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10400.1/1785>. Acesso em: 13 mai. 2015.

FERREIRA, Ana Paula. Entre o diálogo e a dialética: a dimensão metaficcional do romance neo-realista. **Via Atlântica**, São Paulo, n.1, p. 88-99, mar. 1997.

FERREIRA, Vergílio. **Conta-corrente 2**. Lisboa: Bertrand, 1981.

_____. **Conta-corrente 4**. 2.ed. Lisboa: Bertrand, 1993.

FIGUEIREDO, Eurídice. Autoficção feminina: a mulher nua diante do espelho. **Criação & Crítica**, São Paulo, n. 4, p.91-102. 2010.

FISH, Stanley. La literatura en el lector: estilística "afectiva". In.: WARNING, Rainer (Ed.). **Estética de la recepción**. Tradução de Ricardo Sánchez Ortiz Urbina. Madrid: Visor, 1989.

FORTES JUNIOR, Hugo Fernando Salinas. **Poéticas líquidas**: a água na arte contemporânea. 2006. 178f. Tese (Doutorado em Artes Plásticas) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: _____. **O que é um autor?** Tradução de José A. Bragança de Miranda e António Fernando Cascais. Lisboa: Passagens. 1992.

_____. **O que é um autor**. Lisboa: Vega, 2002.

FRANCO, Roberta Guimarães. Dias em desalinho: a ficcionalização do diário em Os guarda-chuvas cintilantes, de Teolinda Gersão. **Abril**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 132-142, nov. 2009.

FREITAS, Vamberto. Literatura e memória: o passado nunca é passado. In: **Açoriano Oriental**, 16 de Set de 2013. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/0B6Yjdi1fotMmQWx5VG9yS29tWUE/view>. Acesso em: 17 out. 2016.

GAI, Eunice Terezinha Piazza. Bovarismo e reminiscências infernais: a presença da metaficção no romance Vale Abraão, de Agustina Bessa-Luís. **Todas as Letras X**. São Paulo, v. 16, n. 2, p. 53-63, nov. 2014.

GASPAR, Laura Monrós. El doble de la palabra: el mito de Eco en la literatura inglesa contemporânea. **Amaltea**, Valencia, Espanha, v. 3, p. 95-113. 2011.

GASS, William. **Fiction and the figures of life**. New York: Knopf, 1970.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Tradução de Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2006.

_____. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Tradução de Cibele Braga et al. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

GERSÃO, Teolinda. **Os guarda-chuvas cintilantes**. Lisboa: O Jornal, 1984.

_____. **Paisagem com mulher e mar ao fundo**. Lisboa: O Jornal, 1985.

_____. **O cavalo de sol**. Lisboa: Dom Quixote, 1989.

_____. **O silêncio**. 4.ed. Lisboa: Dom Quixote, 1995.

_____. **A casa da cabeça de cavalo**. Lisboa: Dom Quixote, 1996.

_____. **Os teclados**. 1.ed. Lisboa: Dom Quixote, 1999.

_____. _____. 2.ed. Lisboa: Dom Quixote, 2001.

_____. **Histórias de ver e andar**. Lisboa: Dom Quixote, 2002.

_____. **A mulher que prendeu a chuva e outras histórias**. Lisboa: Sudoeste, 2007.

_____. **A cidade de Ulisses**. Porto: Sextante, 2011.

_____. **As águas livres**: Cadernos II. Porto: Sextante, 2013.

_____. **Passagens**. Porto: Sextante, 2014.

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

GOMES, Antônio Egno do Carmo. **Há um autor neste romance?** A voz, a ação e os apelos do autor metaficcional. 2014. 310f. Tese. (Doutorado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2014.

HARTMANN, Hélio Roque. Adorno, arte e utopia: entre o pessimismo político e o otimismo estético. In: RAMOS-DE-OLIVEIRA, Newton; ZUIN, Antônio Álvaro Soares; PUCCI, Bruno (Orgs.). **Teoria crítica, estética educação**. Campinas: Unimep, 2001, p. 75-92.

HEGEL, Friedrich. **Fenomenologia do espírito**. Tradução de Paulo Meneses. Rio de Janeiro: Vozes, 1992.

HENRIQUES, Fernanda. **A alteridade como mediação irrecusável**: uma leitura de Paul Ricoeur. Disponível em: <http://home.uevora.pt/~fhenriques/textos-filocont/alteridadeempaulricoeur.pdf>. Acesso em: 13 abril 2015.

HOFFMANN, Gerhard. Philosophy and fiction in the Postmodern American Novel. In: GRABES, Herbert (ed.). **Real**: Yearbook of Research in English and American Literature. v.13. Tübingen: Gunter Naar Verlag, 1997.

HOOD, Edward Waters. **La ficción de Gabriel García Márquez**: repetición e intertextualidad. New York: Peter Lang, 1993.

HUTCHEON, Linda. **Narcissistic narrative**: the metafictional paradox. London: Routledge, 1980.

_____. _____. Nova Iorque; London: Methuen, 1984.

_____. _____. London: Routledge, 1991.

JEFFERSON, Ann. Patricia Waugh, Metafiction: The Theory and Practice of Self-conscious Fiction. **Poetics Today**, Tel Aviv, v. 7, n. 3, p. 574-576. 1986.

JORGE, Lúcia. **O dia dos prodígios**. Sintra: Publicações Europa-América, 1985.

_____. **Notícia da cidade silvestre**. Obras completas. v.3. Lisboa: Dom Quixote, 1994.

_____. **O jardim sem limites**. Lisboa: Dom Quixote, 1999.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LAMAS, Berenice Sica. **O duplo em Lygia Fagundes Telles**: um estudo em Literatura e Psicologia. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 1987.

LEONEL, Maria Célia. **Guimarães Rosa: Magma** e gênese da obra. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

LOPES, Denilson. A volta da casa na literatura brasileira contemporânea. **Germina**, [S.l.], v. 2, n. 3, jul./ago. 2006. Disponível em: http://www.germinaliteratura.com.br/literaturadl_agosto2006.htm. Acesso em: 24 ago. 2016.

LOURENÇO, Eduardo. Da ubiquidade. **Jornal de Letras, Artes e Ideias**, Lisboa, 9 jul. 2003, Ano 23, nº 855, p. 11.

MACHADO, Ana Maria. Diarística e autobiografia: a construção do eu em *Páginas* e em *O mundo à minha procura*, de Ruben A. In: MARTINS, Cristina (coord); FIGUEIREDO, Albano et all. Os programas de Português dos ensinos básico e secundário. In: JORNADAS CIENTÍFICO-PEDAGÓGICAS DE PORTUGUÊS, 3., 2008. Coimbra. **Actas das...** Coimbra, Faculdade de Letras, 2008.

MARINHO, Maria de Fátima. O sentido da História em Mário de Carvalho. **Línguas e Literaturas**, Porto, n. XIII, p. 257-267. 1996.

_____. Teolinda Gersão: uma escrita cintilante. In: GERSÃO, Teolinda. **Retratos provisórios**: antologia crítica e antologia pessoal. Lisboa: Roma Editora, 2006, p. 119-180.

MARTINS, José Cândido de Oliveira. Mário de Carvalho e a reflexão metaficcional sobre o futuro do romance. In: BARBOSA, Tereza Vergínia Ribeiro; SILVA, Maria de Fátima (Coord.). **Ensaio sobre Mário de Carvalho**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012.

MATTER, Michele Dull Sampaio Beraldo. 'O Delfim' e a sedutora linguagem da revolução. **Convergência Lusíada** - Real Gabinete Português de Leitura, Rio de Janeiro, n. 26, p. 152-163, jul/dez. 2011.

MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível**: a decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille. São Paulo: Iluminuras, 2002.

MOREIRA, Ubirajara Araujo. Adélia Prado: uma poética da casa. **UNILETRAS**, Ponta Grossa, n. 22, p. 33-49, dez. 2000.

NAVAS, Diana. **Narcisismo discursivo e metaficção**: António Lobo Antunes e a revolução do romance. São Paulo: Scortecci, 2009.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. **Verdade e mentira no sentido extra-moral**. Tradução de Rubens R. Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, Coleção os Pensadores, 1999.

NOBRE, Lúcia Fatima Fernandes. **Jogo de espelhos em Atonement**: trajetórias e implicações da metaficcionalidade no romance e no filme. 2013. 321f. Tese. (Doutorado em Letras) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2013.

NUTO, João Vianney Cavalcanti. Alteridade e autoridade. **Revista Ipotesi**, Juiz de Fora, v. 12, n. 2, p. 183 - 186, jul./dez. 2008.

OLIVEIRA, Carlos de. **Finisterra**: paisagem e povoamento: romance. Lisboa: Sá da Costa, 1978.

OLIVEIRA, Maria Lúcia Wiltshire et al. Um caderno, sete leitores. **Revista Abril**, Niterói, v. 6, n. 13, p. 155-159, nov. 2014.

OLIVEIRA, Mariana Marques. Outro mar, outro eu: uma leitura sobre a natureza metafórica em *Paisagem com mulher e mar ao fundo*. **Revista Anuário de Literatura**, Florianópolis, v. 18, n. 2, 2013. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/29881>>. Acesso em: 29 fev. 2016.

ORTEGA Y GASSET, José. **La deshumanizacion del arte y otros ensayos de estética**. Madrid: Alianza Editorial, 1994.

PAZ, Octavio. A inspiração. In: _____. **O arco e a lira**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p.191-221.

PEREIRA, Deise Quintiliano. Duplicidade, tragicidade e alteridade no desafio pós-colonial da busca da identidade. **Revista Ipotesi**, Juiz de Fora, v. 14, n. 2, p. 99 - 111, jul./dez. 2010.

PÉREZ PAREJO, Ramon. **Metapoesía y crítica del language**: de la generación de los 50 a los novísimos. Cáceres: Servicio de Publicaciones Universidad de Extremadura, 2002.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Texto, crítica, escritura**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PIGLIA, Ricardo. **O último leitor**. Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PIRES, José Cardoso. **O Delfim**. Lisboa: Moraes Editores, 1975.

REBELO, Luís de Sousa. Os rumos da ficção de José Saramago: Prefácio. In: SARAMAGO, José. **Manual de Pintura e Caligrafia**. 5.ed. Lisboa: Caminho, 1998.

RICOEUR, Paul et al. **Le temps et les philosophies**. Paris: Payot, 1978.

RITA, Annabela. Ver e andar com Teolinda Gersão. **Abril**, Niterói, v. 4, n. 6, p. 29-38, abr. 2011.

_____; MARINHO, Maria de Fátima; GERSÃO, Teolinda. **Retratos provisórios**: antologia crítica e antologia pessoal. Lisboa: Roma Editora, 2006.

ROCHA, Clara. Recensão crítica de *O Triunfo da Morte*. **Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 66, p. 98-99, mar. 1982.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. **Texto/Contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1976, p.75-97.

ROSSET, Clément. **O real e seu duplo**: ensaio sobre a ilusão. Porto Alegre: L&PM, 1988.

ROUANET, Sérgio. **As razões do Iluminismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, paráfrase & cia**. 7 ed. São Paulo: Ática, 2003.

SANTOS, Lionel Ribeiro dos. Immanuel Kant: sobre a ilusão poética e a poética da ilusão (Esboço de um discurso de arguição «Sobre as ficções poéticas»). **Estudos Kantianos**, Marília, v. 2, n. 2, p. 291-314, jul/dez. 2014.

SARAMAGO, José. **Manual de pintura e caligrafia**. 5.ed. Lisboa: Caminho, 1998.

_____. **Da estátua à pedra e discursos de Estocolmo**. Belém: EdUFPA; Lisboa: Fundação José Saramago, 2013.

SARTRE, Jean-Paul. **Imaginação**. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

SERRA, Paulo Roberto Nóbrega. “A noite das mulheres cantoras: recensão crítica sobre Lídia Jorge”. Publicado em 14. jun. 2014. Disponível em: <http://www.lidiajorge.com/artigos.php?artigo=27>. Acesso em: 12 jan. 2016.

SILVA, Ana Cláudia da. **A autointertextualidade na obra ficcional de Mia Couto: história, crítica e análise**. 2010. 270f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2010.

SILVA, Maria Ramos da. **Há experiência humana que só está na literatura**. [07 abr. 2014] Entrevista com Teolinda Gersão. Disponível em: <https://ionline.sapo.pt/315301>. Acesso: 03 mar. 2015.

SILVA, Orivaldo Rocha da. **Isto e aquilo: o jogo das histórias em A casa da cabeça de cavalo, de Teolinda Gersão**. 2015. 148p. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. **Teoria da Literatura**. 8.ed. v.I. Coimbra: Almedina, 1999.

SILVEIRA, Paulo. **A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista**. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2001.

SILVESTRE, Osvaldo Manuel. **Slow motion**: Carlos de Oliveira e a Pós-Modernidade. Braga: Angelus Novus, 1994.

_____. **Depois do fim**: nos 33 anos de Finisterra. Paisagem e Povoamento, de Carlos de Oliveira. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, 2011.

SOUSA, Inês Maria Alves de. **Teolinda Gersão**: o processo de uma escrita. 1988. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Letras da Universidade do Porto, (dact), Porto, 1988.

STAM, Robert. **Reflexivity in film and literature**: from Don Quixote to Jean-Luc Godard. New York: Columbia University Press, 1992.

TAVARES, Gonçalo M. **O Senhor Valéry**. 2.ed. Lisboa: Caminho, 2004.

_____. **O Senhor Brecht**. Lisboa: Caminho, 2004.

_____. **O Senhor Breton e a entrevista**. Lisboa: Caminho, 2008.

_____. **O Senhor Eliot e as conferências**. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2012.

TAVARES, Maria Teresa Peixoto Braga de Almeida. **A Casa da Cabeça de Cavalo, de Teolinda Gersão**: escrever histórias, reescrever a História, como forma de estar na História. 2000. 269 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Portugueses e Brasileiros) - Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 2000.

TEIXEIRA, Joaquim de Sousa. **Ipseidade e alteridade**: uma leitura da obra de Paul Ricoeur. v.I e II. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2004.

TELLES, Lygia Fagundes. **Durante aquele estranho chá**: memória e ficção. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

TODOROV, Tzvetan. Apresentação. In.: BARTHES, Roland et al. **Literatura e realidade**: que é o Realismo? Tradução de Tereza Coelho. Lisboa: Dom Quixote, Coleção Arte e Sociedade, 1984.

VASCONCELOS, Fernanda. O romance que saiu para passear: experimentações críticas. **Blogue Leituras contemporâneas**: narrativas do século XXI. Publicado em: 24 nov. 2016. Disponível em: <https://leiturascontemporaneas.org/2016/11/24/o->

romance-que-saiu-para-passear-experimentacoes-criticas/. Acesso em: 30 nov. 2016.

VAZ, Anuska. A arte no horizonte do (im)provável: Vergílio Ferreira e Teolinda Gersão. **Labirintos**, Feira de Santana, n. 7, 2010. Disponível em: http://www1.uefs.br/nep/labirintos/edicoes/01_2010/08_artigo_anuska_vaz.pdf. Acesso em: 25 out. 2015.

VELLOSO, Mônica Pimenta. A literatura como espelho da nação. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 239-263, 1988.

VELOSO, Aida Maria Lima Medeiros Marques. O mito de Narciso na poesia portuguesa contemporânea. **Revista Humanitas**, Coimbra, n. 27-28, p. 167-190, 1975/1976.

WALDMAN, B. **Clarice Lispector**: a paixão segundo Clarice Lispector. São Paulo: Escuta, 1992.

WAUGH, Patricia. **Metaficcion**: the theory and practice of self-conscious fiction. London: Routledge, 1993.

WATT, Ian. Realismo e forma romanesca. In.: BARTHES, Roland et al. **Literatura e realidade**: que é o Realismo? Tradução de Tereza Coelho. Lisboa: Dom Quixote, Coleção Arte e Sociedade, 1984.

ZILBERMAN, Regina. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Ática, 1989.

Textos consultados

ALEGRIA, Tânia Sofia Rodrigues. **O papel da curadoria como difusora da arte contemporânea**. 2013. 216 f. Dissertação. (Mestrado em Património, Museologia e Desenvolvimento) – Universidade dos Açores, Ponta Delgada, 2013.

ALVIM, Pedro. Heráldica da vida: O Cavalo de Sol. **Diário de Lisboa**, Lisboa, 15 nov.1989.

ARNAUT, Luiz; MOREIRA, Renata. O barômetro e o lenço de seda: efeitos de real em Roland Barthes e Michel de Certeau. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 26. 2011. São Paulo. **Anais...** Disponível em: http://www.snh2011.anpuh.org/recursos/anais/14/1308183017_ARQUIVO_textoanpuhdefinutivo.pdf. Acesso em: 19 set. 2015.

AUAD, Pedro Henrique Trindade Kalil. A sombra e a crítica: fotografia, literatura, cinema. **Revista Em Tese**, Belo Horizonte, v. 19, n. 3, p. 94-108, set./dez. 2013.

BISHOP, Claire. O que é um curador? A ascensão (e queda?) do curador auteur. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 27, dez. 2015. Disponível em: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/viewFile/21180/15263>. Acesso em: 23 nov. 2016.

BRAUER-FIGUEIREDO, M. Fátima Viegas; HOPFE, Karin (org.). Metamorfoses do eu: o diário e outros gêneros autobiográficos na escrita portuguesa do século XX. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO ALEMÃ DE LUSITANISTAS, 4. 2002, Hamburgo. **Actas da Secção 8** (Das Tagebuch als literarische Form der portugiesischen Literatur des 20. Jahrhunderts), Hamburgo: Frankfurt am Main, 2002.

CASTELO BRANCO, Lúcia. Encontro com escritoras portuguesas. **Boletim do Centro de Estudos Portugueses**, Belo Horizonte, v.13, n.16, p. 108, jul./dez. 1993.

CASTRO JUNIOR, César Ferreira de. Rubem Fonseca e o romance metaficcional: estudos do processo de criação em *O caso Morel*. **REVELLI**, Inhumas, v. 3, n. 2, p. 135-151, out. 2011.

CRUZ, Marta Rivera de la. Intertexto, autotexto: la importancia de la repetición en la obra de Gabriel García Márquez. **Especulo**, Madrid, n. 6, jul-out. 1997. Disponível em: <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero6/intertext.htm>. Acesso em: 09 nov. 2016.

CURIE, Mark. **Metafiction**. New York: Longman Group, 1995.

DANERI, Juan José. Reescritura y tensión utópica en *Noticias del extranjero* (1959-1998) de Pedro Lastra. **Acta literaria**, Concepción, Chile, n.30, p. 35-55, 2005. Disponível em: <http://www.scielo.cl/pdf/actalit/n30/art04.pdf>. Acesso em: 5 mar. 2015.

_____; PITERI, Sônia Helena de Oliveira Raymundo. **A literatura do Outro e os Outros da literatura**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

DIOGO, Ana Teresa. O Cavalo de Sol. **Colóquio de Letras**, Lisboa, n. 121-122, p. 258/259, Jul/Dez. 1991.

_____. **Autobiographiques**: de Corneille à Sartre. Paris: Presses Universitaires de France, 1988.

FAEDRICH, Anna. O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea. **Itinerários**, Araraquara, n. 40, p. 45-60, jan./jun. 2015.

GOBBI, Márcia Valéria Zamboni. A Grande Beleza: Saramago em viagem à Itália. **Miscelânea**, Assis, v. 17, p. 67-81, jan./jun. 2015.

GROYS, Boris. El curador como iconoclasta. **Criterios**, La Habana, n. 2, p. 23-34, feb. 2011. Disponível em: <http://www.criterios.es/denken/articulos/denken02.pdf>. Acesso em: 23 nov. 2016.

ISER, Wolfgang. **O fictício e o imaginário**: perspectivas de uma antropologia literária. Rio de Janeiro: Editora da Universidade do Rio de Janeiro, 1996.

JARDIM, Antonio. Nietzsche e as questões da arte: do caminho do criador ao caminho do libertar-se. In: CASTRO, Manuel Antônio de (Org). **A arte em questão**: as questões da arte. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005, p. 158-168.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. **Poétique**. Tradução de Clara C. Rocha. Coimbra: Almedina, n. 27, p. 5-49. 1979.

JUNQUEIRA, Carmem Miriam Maciel. Um deslizar irônico pelas alamedas do olhar. In: Encontro Nacional sobre Hipertextos, 3., 2009, Belo Horizonte. **Anais...** Disponível em: <https://www.ufpe.br/nehete/hipertexto2009/anais/p-w/um-delizar.pdf>. Acesso em: 05 set. 2016.

_____; SEGATTO, José Antonio. Considerações sobre autobiografia. In: LEONEL, Maria Célia; GOBBI, Márcia Valéria Zamboni (Org.). **Modalidades da narrativa**. 1.ed. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2013, v. 1, p. 187-207.

_____; SEGATTO, José Antonio. Graciliano Ramos: configurações autobiográficas. **Itinerários**, Araraquara, n. 40, p. 75-95, jan./jun. 2015.

LEPECKI, Maria Lúcia. O cavalo de sol: um amor impossível contado em romance. **Diário de Notícias**, Lisboa, 22 abr. 1990.

MAGALHÃES, Isabel Allegro de. A violência nas palavras. **Jornal de Letras, Artes & Ideias**. Lisboa, ano 10, n. 408, p. 16-17, mai. 1990.

MARTINS, André. Imagem e sua imanência em Clément Rosset. **Ethica**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 1/2, p. 53-67, 2002.

MARTINS, Guilherme D'Oliveira. A visita de Kierkegaard a Teolinda. **Jornal de Letras**, Lisboa, 29 mai. 2013, p. 28.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo, Cultrix, 1974.

MOURA, Sérgio Arruda de. Contextos subjetivos da metalinguagem e da crítica. **Logos**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 1, p. 5-9. 2000.

NOGUEIRA, Adriana. Lisboa revisitada por Teolinda Gersão n'A *Cidade de Ulisses*. **Cultura.Sul**, Algarve, 03 out. 2014. n. 74, p. 11.

OLIVA, Osmar Pereira; RIBEIRO, Ana Gabriela G. A gênese do romance *O risco do bordado*, de Autran Dourado. **Darandina Revisteletrônica**, Juiz de Fora, v. 6, n. 1, p. 1-20, jun. 2013.

ORNELAS, José. Subversão da topografia cultural do patriarcado em *O cavalo de sol* de Teolinda Gersão. **Discursos**, Coimbra, n. 5, p.115-137, out. 1993.

PEDROSA, I. Interessa-me captar o inconsciente em relâmpagos: entrevista com Teolinda Gersão. **Jornal de Letras, Artes & Idéias**, Lisboa, n. 103, 1984.

_____. Autobiografia: relação fantasmática entre as escritas do eu e as escritas de si. **Itinerários**, Araraquara, n. 40, p. 119-129, jan./jun. 2015.

PITERI, Sônia Helena de Oliveira Raymundo. A fragmentação discursiva como reflexo da tradição subvertida pela paisagem da janela. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE LITERATURA COMPARADA, 5., 2004, Coimbra. **Anais...** Coimbra, 2004.

PLATÃO. **A República**. 6. ed. São Paulo: Ed. Atena, 1956.

PONTIERI, Regina. Roland Barthes e a escrita fragmentária. **Língua e Literatura**, São Paulo, n. 17, p. 81-98, 1989.

REAL, Miguel. Recensões críticas: Teolinda Gersão, Cadernos II, As águas livres. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/0B6Yjdi1fotMmZ25rLUF5RXFubTA/edit>. Acesso em: 02 dez. 2016.

RIBEIRO, Raquel de Souza. O Senhor Breton, o gravador e o espelho. In: ALVAREZ, Aurora Gedra Ruiz; GONÇALVES NETO, Nefatalin (Org). **Manifestações do outro-eu na literatura**: fragmentações e desdobramentos. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2015, p. 166-179.

ROBERT, Marthe. **Roman des origines et origines du roman**. Paris: Gallimard, 1956.

SANTOS, Adilson dos. Um périplo pelo território duplo. **Revista Investigações**, Recife, v. 22, n. 1, p. 51-101, jan. 2009. Disponível em: [file:///C:/Users/anacarol/Downloads/1362-3440-1-PB%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/anacarol/Downloads/1362-3440-1-PB%20(1).pdf). Acesso em: 24 jun. 2015.

SILVA, Grazielle Katyane dos Santos. A cintilância do espaço. **Abril**, Niterói, v.2, n.2, p. 74-85, abr. 2009.

SILVA, Úrsula Rosa da. Real e irreal: sobre o conceito de imagem em Sartre. **Paralelo 31**, Pelotas-RS, ed. 1, p. 78-93, dez. 2013.

SILVEIRA, Sinéia Maia Teles. **Múltiplas faces femininas da tessitura literária de Inês Sabino**. 2014. 242f. Tese (Doutorado Interinstitucional) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul; Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, Universidade do Estado da Bahia, Porto Alegre, RS, 2014.

SOUZA, Laura de Assis. Experiência, inércia e metaliteratura em Paulo Henriques Britto. **Estação Literária**, Londrina, v. 9, p. 168-180, jun. 2012.

THEODOR, Erwin. A forma do romance moderno. **Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 2, p. 5-13, jun. 1971.