

ANA CAROLINA DA SILVA CARETTI

TECLAS PARALELAS: A DIMENSÃO LITERÁRIO-
MUSICAL EM *OS TECLADOS*, DE TEOLINDA GERSÃO

Dissertação apresentada ao Instituto de
Biociências, Letras e Ciências Exatas da
Universidade Estadual Paulista, Câmpus
de São José do Rio Preto, para obtenção
do título de Mestre em Letras (Área de
Concentração: Literaturas em Língua
Portuguesa)

Orientador: Prof^a. Dr^a. Sônia Helena de
O. Raymundo Piteri

São José do Rio Preto
2009

Caretti, Ana Carolina da Silva

Teclas paralelas: a dimensão literário-musical em *Os teclados*, de Teolinda Gersão / Ana Carolina da Silva Caretti. - São José do Rio Preto: [s.n.], 2009.

100 f.

Orientadora: Sônia Helena de O. Raymundo Piteri

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas.

1. Literatura Portuguesa. 2. Ficção portuguesa. 3. Gersão, Teolinda, 1940 – *Os teclados* – Crítica e interpretação. 4. Metaficção. I. Piteri, Sônia Helena de O. Raymundo. II Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III Título

CDU – 821.134.3.09

COMISSÃO JULGADORA

Titulares

Prof^ª. Dr^ª. Sônia Helena de Oliveira Raymundo Piteri- Orientadora
Prof^ª. Dr^ª. Márcia Valéria Zamboni Gobbi
Prof^ª. Dr^ª. Maria Heloísa Martins Dias

Suplentes

Prof. Dr. Sérgio Vicente Motta
Prof^ª. Dr^ª. Lilian Jacoto

*Este trabalho é dedicado a
José Rubens e Luiza*

AGRADECIMENTOS

Ao Divino Pai Eterno, sem necessidade de explicações.

Aos meus pais, José Rubens e Luiza, pelo apoio dado nesta etapa e em todas as outras de minha vida. Um agradecimento especial à minha mãe por ter resolvido vários assuntos na faculdade depois que comecei a trabalhar.

Às minhas irmãs, Mariana e Luciana, pela compreensão em diversos momentos, principalmente quando precisei tomar conta do computador.

Ao Pi, meu namorado, por todos os momentos. Agradeço também pelas críticas e sugestões.

Aos meus avós, Mafalda, Pedro e Tereza, e a todas as pessoas de minha família, pelo apoio de sempre.

Aos colegas da Pós: Ana Amélia, Juliana, Mariana(s). À Rafa, por sempre dividir as angústias, as risadas, e pelas correrias em São Paulo. À Rachel, pelo companheirismo desde os trabalhos nas disciplinas optativas. À Simone, pela divisão de materiais sobre Teolinda, pelas ajudas e amizade. À Priscila, pela companhia e hospedagem em Campinas e por me fornecer alguns livros sobre teoria musical.

À minha amiga Valéria que, mesmo não estando sempre presente, me apóia em todas as situações.

Ao Rhiago, pelo carinho e pela tradução do resumo da dissertação.

Aos funcionários do Ibilce, em especial Cida, Thelma, Marcio, Jane, Eldes e Antônia, pelo carinho e pela força de sempre. Obrigada ao pessoal da gráfica, Maurício e Marcos, por quebrarem vários galhos ao longo do período do mestrado.

A todos os funcionários da biblioteca, em especial Maria Luíza e Elaine, que me apóiam desde os tempos em que eu estagiava por lá. Aos funcionários da pós-graduação, pela prontidão no atendimento às minhas dúvidas.

À Professora Doutora Sônia Helena de O. Raymundo Piteri, pela paciência e dedicação na orientação desse trabalho. Obrigada por ter me ajudado tanto no momento em que mais precisei, em decorrência do trabalho.

Às Professoras Doutoras Maria Heloísa Martins Dias e Márcia Valéria Zamboni Gobbi, pelas valiosas contribuições no Exame de Qualificação. Obrigada também por participarem da banca de defesa.

Ao CNPq, que concedeu a bolsa para a realização desse trabalho.

A todos que, de diferentes maneiras, me ajudaram na elaboração da dissertação e, por algum motivo, não foram citados.

Eu apenas queria que você soubesse [...]
que a atitude de recomeçar é todo dia toda hora
É se respeitar na sua força e fé
E se olhar bem fundo até o dedão do pé

Gonzaguinha

SUMÁRIO

ABRINDO O LIVRO E O PIANO	10
1. MÚSICA E LITERATURA: TECLAS PARALELAS	17
1.1. TEORIA: ACOMPANHAMENTO HARMÔNICO	25
2. TONS CONSONANTES E DISSONANTES: NARRADOR E PERSONAGENS	39
2.1. NARRADOR: MAESTRO DAS DIVERSAS VOZES	39
2.2. PERSONAGENS: NOTAS DE UMA PARTITURA	51
3. HARMONIZAÇÃO DE EFEITOS ESTÉTICOS	65
3.1. EFEITOS MUSICAIS	67
3.2. SILÊNCIO: ELEMENTO AUDÍVEL	76
3.3. EFEITOS LINGÜÍSTICOS	80
FECHANDO O LIVRO E O PIANO	89
BIBLIOGRAFIA	94

RESUMO: As confluências e as rupturas dos gêneros literários, às quais os textos contemporâneos estão submetidos, bem como a dissolução de várias categorias narrativas são observadas na obra *Os teclados* (1999), de Teolinda Gersão, que nos permite identificar uma forte relação entre duas vertentes da expressão artística: a música e a literatura. Tendo em vista que tal relação se dá, de uma maneira visível, por meio da comparação entre os teclados do piano e do computador, uma análise mais profunda levamos a uma dimensão metaficcional, em que o texto se auto-referencia, se auto-questiona. A música seria, então, um artifício utilizado em favor de se afirmar o processo de elaboração literária do texto. E por conta da forte presença de sons na narrativa, enveredamos pelas vozes do texto, estabelecendo paralelos entre as personagens e as notas musicais. A inserção, no texto literário, de aspectos peculiares ao universo musical constitui-se como uma presença que ecoa significativamente e que vai além do nível temático, manifestando-se também no nível estrutural. Identificam-se esses ecos musicais em trechos da narrativa que lembram o *tenuto*, indicação de que uma nota ou acorde deve ser prolongado por tempo indeterminado, ou o *staccato*, toque de uma nota de maneira rápida e destacada das demais. Neste trabalho, refletimos também sobre a atuação do leitor na narrativa contemporânea, tendo em vista que textos que focam o seu próprio processo de construção artística requerem a participação ativa desse leitor, que opera de forma semelhante à de um co-criador, uma vez que ele precisa se envolver, intelectual e imaginariamente, na “recriação” do texto. O leitor é, portanto, chamado a se infiltrar nos meandros da rede ficcional, que trama seus fios, em *Os teclados*, com os sons do piano, dando origem a um concerto de palavras e notas musicais, linha melódica que se espraia ocupando o espaço da página em branco.

PALAVRAS-CHAVE: metaficção, música, literatura, leitor, vozes da narrativa, *Os teclados*, Teolinda Gersão.

ABSTRACT: The confluences and ruptures of literary genre, to which contemporary texts are subjected, as well as the dissolution of several narrative categories, are noticed in the book *Os teclados*, by Teolinda Gersão, that allows us to identify a strong relationship between two lines of artistic expression: music and literature. Regarding the fact that this relationship is due to the comparison between the keyboard from the piano and the keyboard from the computer, a deeper analyses take us to a metafictional dimension, in which the text is self-referent and self-questioning. Music would be, then, a procedure used to state the literary elaborative process of the text. Due to the strong presence of sounds in the narrative, we go through the ‘voices’ of the text, establishing parallels between characters and musical notes. The placement, in the text, of aspects which are private to the musical universe constitute itself as a presence that echoes significantly and that goes beyond the thematical level, being also found in the structural level. These musical echoes are identified in parts of the narrative that resemble the tenuto, indication that a note or accord must be held for indeterminate time, or the staccato, the playing of a note in a fast and unique way. In this work, we also reflect about the participation of the reader in contemporary narrative, once the texts that focus their own artistic creative process require the active participation of the reader, that presents itself as a sort of co-creator, due to the necessary involvement, intellectually and imaginatively, in the re-creation of the text. Therefore, the reader is called to place itself among the fictional web, which connects its cables, in *Os teclados*, with the sounds from the piano, creating a concert of words and musical notes, melodic line that spreads itself, fulfilling the space of the blank page.

KEY-WORDS: metafiction, music, literature, reader, narrative voices, *Os teclados*, Teolinda Gersão.

ABRINDO O LIVRO E O PIANO

Muito se tem comentado sobre os aspectos formais do texto literário, mais especificamente da narrativa. Os elementos estruturais (tempo, espaço, personagem, narrador), tradicionalmente apontados como componentes da prosa ficcional, não são mais passíveis de serem definidos e delimitados, nem de serem enquadrados em teorias fixas e redutoras. Também os gêneros literários não podem ser rigorosamente demarcados, verificando-se uma ruptura entre suas fronteiras e, conseqüentemente, um entrelaçamento entre eles.

Haroldo de Campos (1979, p. 282) refere-se a uma dissolução vertiginosa do estatuto dos gêneros como característica positiva da literatura contemporânea, uma vez que, desse modo, ela se liberta da “tirania de uma hierarquia de gêneros limitados em número e insuscetíveis de mistura”. Para Emir Rodríguez Monegal (1979, p. 142), não houve o desaparecimento total dos gêneros, mas sim a modificação e o apagamento de suas fronteiras, o que resulta em obras que não correspondem a uma só categoria. Patricia Waugh (1993, p. 5) alude às dificuldades existentes na tentativa de delimitação de gêneros em textos cuja instabilidade é parte de sua própria definição. A conseqüência dessa instabilidade, dessas dissoluções, aparece em forma de textos fragmentados, que se distanciam dos parâmetros convencionais e assumem outras direções, entre elas a ênfase posta na própria linguagem. Destaca-se, assim, um texto auto-reflexivo, que traz à tona o seu próprio processo de construção literária, observando-se aí o que se pode considerar a dimensão metaficcional instaurada nos textos literários, portadores de uma autoconsciência em relação à sua produção.

A criação de textos nos quais se encontram universos auto-referenciais ou “narcísicos” (conforme veremos mais adiante) é uma prática observada em muitos escritores contemporâneos, como é o caso da escritora portuguesa Teolinda Gersão, cuja obra como um todo pode ser caracterizada por um contínuo processo de reflexão sobre o fazer literário. Também as indefinições formais são uma constante, e, muitas vezes, vem da própria autora a impossibilidade de classificação. De acordo com Silva (2003, p. 11), as narrativas de Gersão rompem com padrões convencionais e paradigmas estabelecidos, além de transgredirem formas autoritárias e repressivas. Para Dias (1992, p. 25), a tentativa de reconstruir o universo ficcional criado por Teolinda enfrenta o desafio de lidar com a ausência de uma ordenação previsível das categorias narrativas nos moldes tradicionais, pois sua escrita se apresenta como um sistema fragmentado e pluriforme.

Teolinda Gersão publicou seu primeiro livro, intitulado *O silêncio*, em 1981. Logo em seguida lançou *Paisagem com mulher e mar ao fundo* (1982) e *Os guardachuvas cintilantes* (1984) que, segundo Lima (http://www.teolindagersao.com/art_limaisabelpires.htm), fazem parte de uma vertente mais experimentalista, “que subordina a linearidade narrativa a diversos processos de decomposição, a movimentos de descontinuidade, a rupturas súbitas e a um procedimento simultâneo de autodescrição reflexiva”.

Publicações posteriores, como *O Cavalo de Sol* (1989), *A Casa da Cabeça de Cavalo* (1995) e *A Árvore das Palavras* (1997), podem ser consideradas um pouco menos experimentais. A autora ainda publicou as narrativas *Os teclados* (1999) e *Os anjos* (2000), e os livros de contos *Histórias de ver e andar* (2002), *O mensageiro e outras histórias com anjos* (2003) e *A mulher que prendeu a chuva e outras histórias* (2007).

O texto *Os teclados* (1999), que constitui o *corpus* desta dissertação, rompe com preceitos normativos no que diz respeito ao gênero, já que não é possível classificá-lo nem como conto nem como romance. É protagonizado por Júlia, uma menina que vive com os tios Octávio e Isaura, com o tio Eurico, que sofre de distúrbios mentais, e com Armênia, empregada da família. A vida de Júlia, em sua infância e adolescência, pode ser considerada diferente da das outras crianças, pois, embora participasse das brincadeiras e jogos infantis, a menina, já com pouca idade, reflete sobre questões existenciais, o que não é muito comum ao universo infantil. Sua relação com a música, mais especificamente com o piano, é, muitas vezes, o ponto de partida para suas reflexões, que vão desde questões pessoais até as trapaças de um mundo globalizado, pautado em relações de competição e mercado.

O aprendizado musical ocorre naturalmente para a menina, apenas por ouvir os tios tocarem. Estes, com toda a rigidez que lhes era característica, assim que perceberam a aptidão de Júlia começaram a tomar-lhe lições, o que lhe tolhia a criatividade, provocando-lhe sensações de aprisionamento. Por conta disso, a menina deixa de tocar piano em casa, na presença dos tios, e passa a fazê-lo apenas mentalmente, quando vai para as ruas ou ainda quando confecciona o teclado de um piano utilizando-se de cartolina.

A experiência com a música traz-lhe ensinamentos valiosos, seja pela intensa capacidade de manter seu senso crítico sempre apurado, seja por gerar uma sensibilidade inquieta e exigente. Ainda criança, Júlia questiona as preferências musicais do tio, pois elas transmitem valores preconceituosos e discriminatórios. O contrário disso ela encontra em seu professor de piano, Claudemiro Palrinha, considerado de carreira fracassada pelos outros, mas que lhe transmite muito conhecimento, e no professor de matemática Rogério Souto, que mostra a ela tanto a

conexão dos números com a música quanto a ligação desta com a criação do universo, ampliando significativamente seu horizonte de perspectivas.

A música influencia toda a trajetória de Júlia e o teclado vai se tornando cada vez mais sinônimo de amplitude, seja de conhecimento musical, seja de engrandecimento interior, até que atinge um ponto máximo quando ela conhece, por meio de uma entrevista, uma escritora de romances chamada Helena Estevão, que também faz uso do teclado para expressar o seu poder de criação. A partir daí, a escritora passa a servir de paralelo para seus pensamentos, reflexões e inquietudes, de modo a fornecer, para os leitores da narrativa, também um paralelo entre música e literatura.

A conjugação entre essas duas formas artísticas causa-nos, às vezes, a sensação de que ambas chegam ao ponto de se fundirem, tornarem-se expressão única, tendo em vista a engenhosidade de Teolinda Gersão em orquestrar as duas dimensões artísticas. É justamente devido a essa orquestração que objetivamos neste trabalho abordar a perspectiva metaficcional que *Os teclados* suscita, devendo-se ressaltar que não estamos diante de uma obra que se auto-referencia explicitamente, como nos textos metaficcionalis por excelência, mas diante de uma escrita que sugere processos composicionais da música e da literatura.

A inter-relação dessas duas linguagens é demarcada em nível temático pela existência de dois teclados, o do piano e o do computador. Além disso, o fato de alguém construir o seu próprio objeto artístico, como faz a protagonista Júlia quando copia o teclado em papel vegetal e decalca-o sobre uma cartolina branca, demonstra uma metonimização do processo de criação artística, por meio da concretização do seu objeto.

Trata-se de estratégias utilizadas pela autora para colocar em pauta (no duplo sentido...) questionamentos e reflexões amplas sobre a literatura, delineando-se um aspecto ensaístico que sugere a confecção de uma “teoria” singular. Nesse sentido, faz-se necessário esclarecer que o trabalho não terá a preocupação de penetrar na especificidade técnica da linguagem musical em seu confronto com a literária, mas, pelo contrário, no que aquela contribuiu para a composição desta, ou seja, nas convergências entre as duas linguagens na obra.

Por ser a dimensão metaficcional um dos caminhos escolhidos para dedilharmos “os teclados” de Teolinda, recorreremos a alguns teóricos que focalizam, de uma forma ou de outra, esse aspecto tão flexível. Destacamos, então, os textos *Narcissistic narrative: the metafictional paradox* (1991), de Linda Hutcheon; *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction* (1993), de Patricia Waugh, e os estudos de Davi Arrigucci a respeito da ficção de Julio Cortázar em *O escorpião encalacrado* (1973).

A metaficção, ao mesmo tempo em que demonstra a autoconsciência quanto à produção artística, também o faz quanto ao papel do leitor, compartilhando com este o processo do fazer. O leitor passa a desempenhar uma função de co-criador do texto metaficcional e a operar mais diretamente na construção do(s) sentido(s). Como bem sustentado por Waugh (1993) e Hutcheon (1991), há textos em que a prática metaficcional se explicita, e o diálogo com o leitor exhibe-se diretamente. Isso, porém, não ocorre em *Os teclados*, ou seja, não há a inserção direta do leitor na narrativa, mas sua presença está sugerida por meio de outros tipos de “leitores”, como o espectador de um número circense, o ouvinte de uma música instrumental e também pela personagem Júlia, leitora da entrevista com a romancista, entrevista que, como já exposto, amplia sua perspectiva de visão no que se refere à composição literária e musical.

Nessa narrativa de Teolinda, deparamo-nos com um universo em que instrumentos musicais fundem-se com pessoas, personagens (con)fundem-se por meio de artifícios lingüísticos, em um texto que exhibe sua própria partitura. Violoncelos, violinos e contrabaixos ganham voz e performatizam características apropriadas aos seres humanos, enquanto o uso de um pronome em comum, ela (Júlia? a escritora? a própria linguagem?), faz com que não saibamos ao certo a qual referente o narrador está aludindo. Estes e outros jogos com a linguagem fazem com que o leitor pactue e atue com seu senso crítico na constituição de sentido do texto, que terá sempre uma significação plural.

Tendo em vista que, como considerado anteriormente, defendemos o fato de a metaficção estar inculcada em *Os teclados* por meio do paralelismo entre música e literatura, julgamos pertinente refletir sobre as vozes, os sons e os silêncios do texto, verificando como se inter-relacionam na constituição da narrativa de Teolinda.

Desse modo, nosso trabalho está estruturado em três capítulos. O primeiro, intitulado “Música e literatura: teclas paralelas”, traz as visões de alguns estudiosos a respeito da metaficção em consonância com situações presentificadas em *Os teclados* que sustentam o discurso auto-reflexivo.

No segundo capítulo, “Tons consonantes e dissonantes”, focalizamos mais profundamente algumas instâncias da narrativa, como narrador e personagens, para tentarmos ouvir com mais clareza as vozes propagadas pelo texto. Autores como Sebastião Augusto Rabelo, em *O narrador: do tradicional ao moderno* (2005), e Oscar Tacca, em *As vozes do romance* (1983), auxiliam-nos a compreender a questão da voz narrativa no texto contemporâneo. Neste capítulo também se pontua a relação de diferentes personagens com a personagem central, Júlia, criando analogias entre elas e

as notas musicais, com o grau de participação de cada uma na constituição da partitura-Júlia.

No capítulo três, “Harmonização de efeitos estéticos”, evidenciamos alguns dos procedimentos artísticos, sejam eles lingüísticos ou musicais, utilizados pela autora no diálogo que estabelece entre as duas formas de composição. Servimo-nos, para a elaboração deste capítulo, das obras *Literatura e música: modulações pós-coloniais* (2002), de Solange Ribeiro de Oliveira, e *O som e o sentido* (1989), de José Miguel Wisnik.

Diante de uma narrativa que não se permite somente ser lida, mas ouvida e sentida, e que nos transforma em regentes e ouvintes de uma partitura-livro, cabe a nós enfrentar o desafio que se apresenta.

1. MÚSICA E LITERATURA: TECLAS PARALELAS

A arte parece não querer mais somente mostrar, mas também mostrar-se. Seja na pintura, na música, no cinema ou na literatura, é central o questionamento, ou o autoquestionamento, na medida em que se tornou necessária a reflexão a respeito do espaço do trabalho artístico e dos suportes para sua produção em uma sociedade pautada em valores concretos, vinculados à realidade empírica e palpável.

Noé Jítrik, em seu texto “Destruição e forma nas narrações” (1979), aponta o autoquestionamento como o originador das mudanças ocorridas na literatura do século XX. A indagação à qual o texto se submete converte-se em forma, em núcleo produtor. O texto torna-se, concomitantemente, o produto e o processo.

Deparamo-nos com um texto auto-reflexivo, no qual despontam alguns dos mecanismos de composição literária, evidenciando-se a prática metaficcional. Conforme Linda Hutcheon postulou em sua obra *Narcissistic narrative: the metafictional paradox* (1991, p. 14), a narrativa metaficcional é um modo de ficção no qual o processo de construção ficcional é alcançado por meio de técnicas auto-reflexivas, tais como o uso do narrador autoconsciente ou o autor/narrador, o jogo intertextual evidente, a paródia, o *mise en abyme*, o envolvimento crescente do leitor com a obra e a inserção da crítica na própria narrativa. Esse exercício crítico que se insere no texto ficcional, de acordo com Davi Arrigucci Júnior, em sua introdução ao livro *Valise de Cronópio*, de Julio Cortázar (1974, p. 8), “é um componente decisivo do texto de criação, ao qual se incorpora como elemento da estrutura, atuando, por isso mesmo, no jogo das relações internas que multiplicam as direções de sentido”.

O debate a respeito da prática metaficcional tem se intensificado recentemente, e isso se deve ao aumento de textos em que essa dimensão auto-reflexiva pode ser constatada. Entretanto, ainda são poucos os estudos dedicados exclusivamente a abordar o assunto, e a maioria dos textos que focalizam a metaficção parecem reiterar-se, sem o acréscimo de muitas novidades.

Essa falta de teorização talvez se justifique pela afirmação de Hutcheon (1991, p. 7), quando considera que as referências teóricas para o estudo da metaficção oferecem pouca ajuda concreta, uma vez que textos com características autoconscientes exigem que nos voltemos diretamente a eles, pois a ficção que constitui sua própria estrutura teórica não pode ser abordada de outro modo, o que resulta numa crítica ou olhar analítico também narcísicos, já que se coloca às voltas com as suas próprias armas de conceituação.

Torna-se difícil, portanto, examinar a metaficção por um viés essencialmente teórico ou que tome a teoria como *part pris*, pois cada narrativa engendra ou alimenta-se de seus próprios caminhos de estruturação. Sob essa perspectiva, nossa análise beneficiará a direção teórica oferecida pelo próprio texto em questão, levando em conta que a própria obra oferece condições para o estudo de uma teoria narrativa, o que, em outros termos, acaba coincidindo com a noção hutcheoneana do “narcisismo” literário.

Entre os textos teóricos disponíveis, o livro de Hutcheon acima citado é o que parece oferecer mais subsídios para o exame da metaficção, uma vez que analisa várias narrativas auto-reflexivas. De forma sintética, ela as divide em dois tipos, um em que o teor metaficcional é apresentado de forma evidente e outro em que é apresentado de modo disfarçado. No primeiro tipo, a autoconsciência e a auto-reflexão podem ser notadas de maneira explícita, pois, geralmente, são tematizadas ou mesmo alegorizadas dentro da ficção. No segundo tipo, o processo é estruturalizado, internalizado. Ele é

auto-reflexivo, mas não necessariamente autoconsciente. Dentro desses dois tipos, Hutcheon ainda considera vários outros, mas não cabe aqui enumerá-los, pois essa categorização não interessa aos propósitos de nosso trabalho.

Quanto ao surgimento da metaficção, Patrícia Waugh, em seu livro *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction* (1993, p. 2) assinala que o termo foi primeiramente utilizado por volta da década de 60, em um ensaio do novelista norte-americano William H. Gass, que o preferiu à expressão anti-romance, tendo em vista que esta poderia sugerir uma desqualificação dos textos ao invés de ressaltar sua condição ficcional. Para Gass, conforme palavras de Krause (2007, p. 4), o aparecimento da metaficção pode ser relacionado à tentativa de superar o peso da tradição realista na literatura norte-americana, desfocando os elementos narrativos canônicos, como intriga, personagens e ação, para o espaço da subversão, o que resultou no estabelecimento de um jogo intelectual com a linguagem e a memória literária.

Convém esclarecer que, embora os textos metaficcionais tenham começado a surgir no final do século XIX, ganhando força no século XX, romances que tomam a si próprios como objetos e portam elementos metanarrativos remontam de datas muito anteriores, sendo *Dom Quixote*, de Cervantes, um paradigma dessa tendência. Ainda de acordo com Waugh (1993, p. 5), a metaficção é uma vertente ou função inerente a todos os romances, e faz parte, portanto, da natureza representacional de toda ficção. Uma representação dos limites da própria representação.

Partindo do significado trazido por dicionários etimológicos ao prefixo de origem grega “meta”, que indica uma espécie de reflexão que toma a si mesma como foco, metaficção seria a ficção sobre a ficção, ou seja, a ficção que se debruça sobre si. É, portanto, uma escrita de auto-reflexão, que encerra em si mesma comentários sobre sua identidade narrativa e/ou lingüística, como observado por Hutcheon (1991, p. 1).

Patricia Waugh (1993, p. 14) lembra-nos que, apesar de várias definições já terem sido dadas à metaficção, todas confluem para o sentido da operação auto-reflexiva posta na própria estrutura enquanto linguagem. O que importa, afinal, é perceber como se processa, num contexto narrativo específico, essa operação, examinando-se suas soluções estéticas.

No caso de *Os teclados* (1999) percebemos que o caráter metaficcional se instaura de modo mais sutil, e a auto-reflexão não se manifesta exatamente em relação à ficcionalidade do texto que estamos lendo, mas ao processo de criação artística em geral, representado principalmente pela música e pela literatura. O ato reflexivo sobre a ficção nessa obra de Teolinda Gersão concretiza-se, portanto, por meio das relações interseccionais que a escrita estabelece com outra forma de manifestação artística, a música, de tal forma que a reflexão acerca da arte musical ultrapassa os domínios da música estabelecendo ecos na arte da escrita.

Ao incorporar a música na narrativa, a autora acaba acentuando a natureza compositiva da linguagem (verbal e musical) e a importância da arte como experiência ou prática fundadora de sentidos para a relação entre o sujeito e o mundo. A dimensão metaficcional, portanto, é configurada de maneira menos convencional, uma espécie de metalinguagem que nos alerta para a fruição estética (estese) enquanto prazer e conhecimento, arte e vida, (des)velamento de seus acordes.

É ainda a relação intrínseca entre a literatura e a música que evidencia a natureza narcísica de *Os teclados*. O termo “narcisista” é utilizado por Linda Hutcheon como adjetivo para a escrita auto-reflexiva. A estudiosa recorre ao mito de Narciso para caracterizar a narrativa que se espelha, que volta sua face para si mesma, porém o adjetivo não carrega nenhum teor pejorativo, relacionado à morte ou suicídio contidos na figura mítica. O texto metaficcional, ao contemplar as imagens de sua própria feitura,

não se suicida; pelo contrário, somente atualiza algo que faz parte de sua natureza, de sua concepção.

Com relação aos motivos que tornaram a metaficção uma prática fortemente acentuada nos últimos tempos, Waugh (1993, p. 6) comenta que, atualmente, esse tipo de texto é mais emergente por conta de um período histórico de incertezas, inseguranças e autoquestionamentos, geradores de insatisfações nos seres humanos. A ficção estaria, desse modo, refletindo tal desajuste com os valores tradicionais, quer do âmbito social, quer da própria literatura, e por isso a necessidade de ruptura com os sistemas vigentes. Já para Linda Hutcheon (1991, p. 41), a observação de Harold Rosenberg a respeito das artes visuais pode também ser levada em conta para a arte da escrita. O crítico de arte diz que a modernidade tem verdadeira paixão em desvendar o mecanismo de funcionamento das coisas, em desnudar seus mistérios, e que, portanto, a arte não consegue renunciar à sua afinidade com o poder mais misterioso do homem, que é o poder da criação. Os textos, então, são inseridos nessa atmosfera de revelação, e o ato da criação e o processo criativo passam a interessar cada vez mais às pessoas relacionadas à arte. Hutcheon vai adiante e assinala que o poder da criação percorre o âmbito do escritor, do artista, e passa, também, a permear o mundo dos leitores, fazendo com que o ato de criar se torne um processo conjunto do escritor e do leitor.

A relação que se estabelece entre leitor e texto é fundamental na escrita metaficcional. Haroldo de Campos, em “Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana” (1979, p. 297), ressalta que 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”; o leitor deixa de ser, conforme palavras de Arrigucci (1973, p. 22), um mero “consumidor passivo para tornar-se consumidor ativo do texto”, pois começa a participar do jogo da ficção. Patrícia Waugh (1993, p. 13) assinala que as obras que

fazem com que o leitor tenha um papel mais ativo na construção do “significado” do texto tendem a permanecer em sua consciência por mais tempo, por conta da interação estabelecida.

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 para com o texto, seja implícita ou explicitamente, uma vez que a criação do universo literário passa a ser tanto sua quanto do próprio escritor. Torna-se, portanto, conforme palavras da estudiosa (p. 30), “co-participante e co-sofredor” da experiência do romancista, o que, além de ser uma responsabilidade, é também uma “liberdade” que a metaficção lhe oferece. Essa liberdade, porém, opera dentro das limitações da gramática e dos códigos internos do texto (o que, de certo modo, explica a atitude de sofrimento) ao gerar expectativas próprias e vetores de sentido, ou seja, é uma liberdade pautada no compromisso com o reconhecimento de códigos que o leitor deve compartilhar com o escritor, sejam eles sociais, lingüísticos, literários, etc, (1991, p. 29-30).

Apesar da valorização atribuída ao leitor na metaficção, é imperioso destacar que a recepção sempre teve importância em toda a história da literatura, em suas distintas formas de produção, e o que se altera é a forma de intervenção sobre o texto. Conforme Hutcheon:

Of course, he has always been the one to activate the latent universe of the novel or short story; metafiction merely makes this fact conscious and functional by revealing the conventions that “traditional realism” sought to conceal, or even deny. The writer has always had to try rhetorically to unite shared language and his private imaginative experience. The reader then approached that same language, bringing to it all his own experience of life, of literature, and of language, in

order to accumulate enough fictive referents to bring the autonomous fictional universe into being. (HUTCHEON, 1991, p. 41)¹

A metaficção, portanto, ao tornar a presença do leitor na narrativa um ato “funcional e consciente”, tematiza tanto o processo do fazer quanto o processo da leitura dentro da ficção, demandando um leitor mais preparado ou aparelhado. Os leitores ganharam mais destaque no universo literário, e por não haver uma leitura definitiva e totalizante das obras de arte, eles concentram também o papel de atualizá-las, reafirmando a pluralidade do texto literário.

Para Linda Hutcheon, a metaficção gera alguns paradoxos, e o maior deles vincula-se justamente à figura do leitor: o texto, ao mesmo tempo em que se volta para si mesmo, recurvando-se sobre sua escritura – o que tenderia a um enclausuramento egocêntrico – necessita da participação de um elemento exterior – o leitor. Este se configura, pois, como co-criador de um texto auto-reflexivo, e se fôssemos tomar o mito de Narciso como referência, seria como se ele fosse puxado para o lago no qual há o espelhamento. Espaço complexo, portanto, o dessa narrativa, que ao mesmo tempo se auto-espelha e nela faz mergulhar o olhar do leitor, num duplo processo de *mise en abyme*.

Na narrativa de Teolinda, a sedução do leitor pelo texto pode ser apreendida da relação da música com aquele que a executa:

¹ É claro, foi sempre ele [leitor] quem ativava o universo latente do romance ou dos contos; a metaficção meramente faz deste fato um fato funcional e consciente por revelar as convenções que o “realismo tradicional” procurou conciliar, ou mesmo negar. O escritor sempre teve de tentar retoricamente unir a linguagem dividida e sua experiência imaginativa privada. O leitor, então, aproximou-se dessa mesma linguagem, trazendo a ela toda a sua experiência de vida, de literatura e de linguagem, para acumular referentes fictícios suficientes para trazer o universo ficcional autônomo à tona. (HUTCHEON, 1991, p. 41, tradução nossa)

Uma parte do trabalho era inconsciente, pensava, crescia de noite dentro dela. De repente conseguia sem esforço o que antes lhe parecera impossível. O momento em que, como se tivesse ganho balanço, oscilando para cá e para lá sobre uma corda tensa, se lançava sem rede. Como fizera (tinha a certeza) o autor da partitura. Ela refazia o seu voo. Experimentando a mesma sensação embriagante de soltar-se. (GERSÃO, 1999, p. 65-66)

A sensação de Júlia ao se envolver com seu objeto artístico assemelha-se a de um leitor com seu livro, ambos caminhando sobre cordas que os projetam para o interior do universo artístico. Refazer o vôo do autor da partitura, ou da narrativa, exclui dos leitores/músicos uma perspectiva passiva, lançando-os à condição de co-criadores da obra.

A posição do leitor frente ao seu objeto de leitura, com sua capacidade de percepção sobre ele, lembra-nos, pois, a atitude de Júlia frente ao espetáculo da trapezista do circo, cuja presença podemos implicitamente notar no trecho citado anteriormente. A menina envolve-se por completo com a apresentação da artista circense, a ponto de pensar que, se deixasse de olhar para os seus movimentos sobre o balouço, ela cairia e se desfaria em pedaços. Tal pensamento simula uma espécie de “contrato” que há entre um objeto artístico e o seu receptor, e este pode ser o es(x)pectador de um número de circo ou o leitor de um texto.

No caso de Júlia, é como se o seu olhar possuísse o poder de decidir pela permanência ou não da trapezista no ar, o que assume uma dimensão mais ampla posteriormente, em sua adolescência, quando reflete que o seu olhar não era o responsável por segurar a artista no alto, pois “a vida ou a morte dependiam do acordo entre ambos: da harmonia entre o corpo e a corda”. (GERSÃO, 1999, p. 66).

Verificamos que, conforme a menina vai crescendo e se constituindo como artista, sua visão também vai se expandindo, e passa a lhe interessar muito mais um

outro tipo de “contrato”, que antecede ao primeiro, por existir entre o artista e sua obra de arte. Este “contrato”, que também para Júlia era um acordo entre o corpo e a corda, mas as cordas percutidas do teclado, continuaria sempre existindo, daí a frase final de *Os teclados* – “[...] apesar disso sentar-se e tocar” (p. 95). E nós, enquanto leitores, prolongamos também a narrativa com o nosso olhar, tal como as ondas sonoras que se propagam infinitamente.

1.1. TEORIA: ACOMPANHAMENTO HARMÔNICO

Em uma narrativa metaficcional não é somente o leitor que abrange diversas funções, como as de leitor propriamente, de co-escritor e de crítico; o próprio texto também centraliza ou engloba funções variadas, como a de trazer dentro de si suas próprias críticas e teorias.

Para Davi Arrigucci (1973, p. 19), perspectivas teóricas do escritor, do crítico e do leitor são assimiladas e dialogam nas narrativas de cunho narcisista. Porém, tendo em vista que a obra metaficcional contém a sua própria crítica, a linguagem do crítico, enquanto pessoa física, atua como uma espécie de metalinguagem de segundo grau. (ARRIGUCCI, 1973, p. 31). O autor assinala que avaliar a metalinguagem (o que achamos possível estender à metaficção) apenas como uma linguagem crítica colada à narrativa é demasiado simplista, uma vez que ela atua como um dos componentes do texto, e entra, desse modo, no complexo jogo das articulações internas. A metalinguagem traz, sim, um teor autocrítico em seu interior, mas não pode ser definida

por isso, pois sua presença, em uma obra, acarreta efeitos muito mais complexos, tornando-se um procedimento estético.

Com base no potencial crítico intrínseco ao texto auto-reflexivo, o estudioso também chama atenção ao caráter ensaístico de algumas narrativas. Arrigucci (1973, p. 30) assinala que a obra escreve ensaisticamente, experimentando e refletindo sobre seu objeto. Em *Os teclados* (1999), por vezes temos a sensação de estar diante de um ensaio sobre literatura e sobre arte em geral, por conta da habilidade da autora em transformar a discussão sobre o fazer artístico em matéria ficcional. Desse modo, as barreiras entre os gêneros romance e ensaio ficam desestabilizadas, como se nota, por exemplo, pela inserção, na narrativa de Teolinda, de uma entrevista com uma escritora de romances, Helena Estevão, o que gera diversas reflexões acerca da literatura. Vejamos alguns trechos:

Eram apenas instrumentos [os teclados], dizia a mulher, o tempo encarregava-se de substituir um por outro. O teclado permitia maior velocidade do que a caneta, uma vez que ambas as mãos participavam e se podia usar todos os dedos. O que lhe parecia um ganho, não em termos de tempo, mas em termos de menor perda: reduzia-se de algum modo a distância entre o cérebro e a mão, a imediação era maior, tanto mais que a leveza do teclado do computador, ao contrário do da pré-histórica máquina de escrever, quase não exigia esforço.

[...]

Sim, ela diria que havia uma espécie de zombificação do mundo, que se tinha transformado em mercado – vivia-se no instante, procurando apenas os valores de troca. [...]

Era verdade que o tempo parecia ter sido terrivelmente encurtado (Kant, Platão, Wittgenstein em dezasseis minutos, prometiam nas bancas livros magros como folhetos).

[...]

Poderia falar-se, pelo menos a prazo, da morte 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)

Temas como a morte do leitor, a relação do artista com seu instrumento de trabalho e o valor de sua arte em um mundo capitalista e mercantil podem ser notados nas palavras da escritora Helena Estevão. Dessa maneira, no interior da obra ficcional de Teolinda, estabelece-se uma discussão sobre o fazer artístico que é comum a muitos ensaios sobre literatura.

Arrigucci disserta sobre esse aspecto na obra do escritor argentino Julio Cortázar, por meio de comentários que também são úteis para nossas reflexões sobre a obra da escritora portuguesa:

A obra de Cortázar desafia o ensaio. [...] Escrever sobre ele é entregar-se, num esforço de adequação ao objeto, aos rodopios do ensaio aberto e lúdico, ao ensaio enquanto tal, enquanto tatear constante [...]. Como diz Max Bense: “Escreve ensaísticamente o que compõe experimentando, o que volve e revolve, interroga, apalpa, examina, atravessa seu objeto com a reflexão, o que parte em direção a ele de diversas vertentes e reúne em sua visada espiritual tudo o que vê e alude a tudo o que o objeto permite ver sob as condições aceitas e propostas ao escrever. (ARRIGUCCI,1973, p. 30-31)

A idéia de trabalho quase que manual sobre a matéria lingüística, que podemos deduzir da citação do crítico, pode ser também considerada para a narrativa de Teolinda. A linguagem que se auto-examina acarreta um aspecto de reflexão que promove um discurso com qualidades ensaísticas, sem deixar de lado o caráter artístico no que tange ao processo de criação. Assim, o texto incide sobre si próprio, observa-se, investiga-se.

Ainda sobre o escritor argentino, Arrigucci (1973, p. 16) evidencia o aspecto labiríntico de sua obra, necessário para qualquer estudo que se faça a respeito da poética cortazariana, uma vez que se estará diante de “uma linguagem à caça de outra linguagem que já se busca e enrodilha num complexo trançado”. Em *Os teclados* (1999), deparamo-nos com a figura do labirinto na medida em que depreendemos que os livros, longe de serem fornecedores de respostas, são, antes de tudo, geradores de

perguntas que nos desafiam e nos colocam diante de seus mistérios, ou seja, labirintos nos quais devemos entrar sem medo de encontrarmos o monstro metade homem metade touro. Nesse sentido é que também nos colocamos diante do pensamento da própria personagem Júlia: “O livro, ocorreu-lhe de repente. Não lhe traria respostas, porque os livros não podiam fornecer respostas. Mas pertencera a Rogério Souto.” (GERSÃO, 1999, p. 89). Nesse trecho, a menina parece atestar o aspecto instigante, provocador e perturbador de um texto artístico, que existe sem o compromisso de responder a nossos questionamentos.

De acordo com a escritora Helena Estevão, cuja entrevista a protagonista Júlia lia enquanto aguardava no consultório dentário, “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). Olhar para o teclado, seja ele do piano ou do computador, como se fosse um enigma a ser desvendado põe em evidência o contato do ser humano com as expressões artísticas, por meio de seus instrumentos de concretização. E colocar em um mesmo paradigma o mundo, o teclado, o monstro do labirinto e a esfinge significa dizer que qualquer que seja o objeto que enfrentemos, desde que tenhamos uma sensibilidade apurada, à caça dos enigmas neles contidos, eles sempre representarão um desafio ao olhar.

O labirinto de Teolinda não nos parece tão vertiginoso quanto o de Cortázar, ou talvez o monstro seja um pouco menos cruel, mas ainda assim temos as esfinges a nos imporem seus enigmas. A escrita pode ser considerada labiríntica não tanto por causa de seu conteúdo misterioso, mas pela trama de sua construção: há o paralelismo entre as teclas da escrita e as teclas da música, que pode ser notado não somente no nível temático, mas também nos procedimentos comuns a técnicas de composição musical que são empregados no texto literário, o que será abordado no capítulo três.

Lançando nosso olhar, agora, diretamente à presença da teoria dentro da narrativa, retomamos Linda Hutcheon (1991, p. 6) quando ressalta que uma das mais marcantes características da metaficção é que ela constitui seu próprio primeiro comentário crítico, e, por conta disso, qualquer outra teoria lidará com o texto de maneira distorcida. A autora diz ainda que já Todorov menciona essa particularidade da obra carregar dentro de si mesma comentários sobre sua elaboração. Para o formalista russo, toda obra conta a história da própria criação, o que nos remete às palavras de Patricia Waugh ao considerar, de modo mais particularizado, o que se observa nos romances metaficcionais:

Metafictional novels tend to be constructed on the principle of a fundamental and sustained opposition: the construction of a fictional illusion (as in traditional realism) and the laying bare of that illusion. In other words, the lowest common denominator of metafiction is simultaneously to create a fiction and to make a statement about the creation of that fiction. (WAUGH, 1993, p. 6)²

Para a autora, a criação da ficção propriamente dita e a revelação desse processo criador, na metaficção, implica uma relação tensiva, na medida em que os impulsos de construção e desconstrução estão sempre em simultaneidade, atuando numa só funcionalidade dinâmica.

Hutcheon (1991, p. 39) observa que a condição da metaficção moderna de incorporar suas próprias teorias pode sinalizar um retorno ao fluxo principal da tradição da liberdade da narrativa, na qual não havia a preocupação com a noção clássica de “realismo”, baseada no produto de mimese limitada, que pode ser entendida como um

² Romances metaficcionais tendem a ser construídos por um princípio de fundamental e sustentada oposição: a construção de uma ilusão ficcional (como no realismo tradicional) e a revelação dessa ilusão. Em outras palavras, o menor denominador comum da metaficção é simultaneamente criar uma ficção e fazer um relato a respeito da criação dessa ficção. (WAUGH, 1993, p. 6, tradução nossa)

tipo de representação em que o leitor identifica os produtos que estão sendo imitados e reconhece os equivalentes na realidade empírica.

As noções de realismo, aliás, por meio das relações da arte com a realidade, adquirem grande importância no estudo da metaficção, devido ao descompromisso que os textos metaficcionais têm com a idéia de representação do real. Tais relações, de acordo com Hutcheon (p. 18), não são tão simples como “imitação” ou “espelhamento” e, mesmo no realismo, não há a representação exata da realidade; nas palavras da autora, “a literatura sempre foi uma interpretação fictícia ordenada na linguagem”. Para Patrícia Waugh (1984, p. 51), a própria realidade pode ser inserida em um conceito de ficção, semelhante às criações literárias, e a vida envolve a construção de tramas nos mesmos moldes de um romance, por exemplo. E, de acordo com Krause (2007, p. 7), toda a linguagem não representa ou simplesmente “diz” a realidade, mas sim a inventa ou reinventa, e para a linguagem de ficção isto é ainda mais válido, devido ao seu caráter de linguagem de invenção.

Toda ficção é, por natureza, uma virtualidade, um faz-de-conta. Na metaficção isso não é diferente. O processo de criação do escritor parece ter como uma de suas metas chamar a atenção do leitor para o caráter criativo da obra de ficção. Por isso, tal processo faz com que observemos que a oposição entre realidade e ficção é substancial para a metaficção, ao debater os limites entre literatura e realidade.

Conforme Waugh (1993, p. 18), a metaficção revela as convenções do realismo justamente por questioná-lo, colocando o conceito de representação em crise. A autora salienta que cabe à metaficção perturbar as nossas convicções sobre o *status* relativo de verdade e ficção, mas sem destruir o conceito de realidade. Na verdade, o que ela faz é problematizá-lo.

Tendo em vista a quantidade de textos com esquemas metaficcionalis descompromissados com a instauração de “realismo”, muitos críticos preocuparam-se com o fim de um molde de representação calcado na realidade empírica e renunciaram a morte do gênero romance. Para Hutcheon (1991, p. 38), a preocupação pode advir do fato de as teorias não terem acompanhado o desenvolvimento da forma romance, pois toda narrativa que se diferenciou do que era tido como padrão foi tomada de maneira negativa, ao invés de ser vista como um desenvolvimento natural do gênero. A respeito desse pensamento negativista por parte dos críticos, Hutcheon (1991, p. 18) ressalta que “se a autoconsciência é um sinal da desintegração do gênero, então o romance começou seu declínio no nascimento”, atestando que a dimensão metalingüística e, mais precisamente, a metaficcional, sempre esteve aglutinada aos textos, e o que muda, nos dias de hoje, é o grau de sua utilização. Waugh (1993, p. 5) vai mais além e diz que a linguagem de toda a ficção sempre foi e sempre será, mesmo que secretamente, autoconsciência.

Hutcheon (1991, p. 41) ainda assinala que, com a metaficção, houve a necessidade de se conceituar mais amplamente a mimese, que se desloca do campo da imitação dos objetos do mundo empírico para incluir também o campo dos problemas da escrita e da leitura. A mimese, para ela, é transmutação, e não reprodução; nunca é somente o produto, mas também o processo, e é isso o que mais sobressai na metaficção, pois exige o reconhecimento dos mecanismos narrativos como sua parte integrante.

N’*Os teclados* (1999), por meio das reflexões pertinentes à música e à literatura, o texto torna-se gerador de elementos que configuram a sua própria “teoria”, livre de posicionamentos limitadores e taxativos. Observemos o trecho que descreve algumas das palavras da escritora Helena Estevão, impressas no jornal:

Havia, como na música, uma liberdade e um determinismo – a última frase de um romance, por exemplo, estava já contida na primeira. Era sempre o tom que decidia tudo. Uma vez encontrado, tornava-se uma chave. Uma clave. Nos verdadeiros romances o essencial era, até certo ponto, previsível. (GERSÃO, 1999, p. 52)

As impressões de Helena Estevão sobre a literatura, que ela equipara à música, imprimem um movimento para o interior do próprio texto, como se ele expressasse algo inerente a si próprio, à sua própria estrutura. Isto acentua seu teor labiríntico, pois, como uma projeção em espelhos, reflete a mesma preocupação da autora (Teolinda) em associar música e literatura, ou seja, uma estrutura que se duplica nesse jogo de reflexos. E teríamos de considerar também o papel do leitor, outro sujeito envolvido nessa liberdade vigiada, criada pela narrativa. Enfim, é como se fosse propriamente a “chave” a que Estevão se refere, articulada na narrativa meticulosamente pela autora (real) da obra, ou então o “tom” determinado que haveríamos de encontrar.

Com base nisso, podemos dizer que é como se a “chave” pudesse abrir algumas amarras que prendem o texto a certas normas preestabelecidas, devolvendo a ele a liberdade para, inclusive, tecer sua própria teoria, nem que esta seja, justamente, a de não se encaixar nem pertencer a nenhuma: ou, aproveitando os termos da escritora mencionada na narrativa, liberdade e determinismo são gestos complementares.

A idéia de que a primeira frase de uma obra condensa muito do que é a obra como um todo transporta-nos aos escritos de Julio Cortázar (1974, p. 124) a respeito do conto, quando diz que as narrativas curtas agarram-nos desde o início, preparando-nos para o acontecimento do porvir. Para o autor, “um bom conto é incisivo, mordente, sem trégua desde a primeira frase” (p. 152). Também para a escritora que figura na narrativa de Gersão, a primeira frase de um romance parece conter todo o seu restante, como uma

clave colocada no início de uma pauta para definir o modo como será tocada. A “clave” d’*Os teclados* é a frase “Em criança ela rezara por Mozart” (GERSÃO, 1999, p. 7), que, com um tom rememorativo, inicia a narrativa de um modo bastante sugestivo na medida em que a frase, tal como está modulada, deixa ambíguo o sentido ou as suas possibilidades: a “reza” é uma dedicação (veneração) forçada, fruto de educação musical, ou um interesse próprio, cultivado por sua própria vontade? A leitura da obra irá nos mostrando que a segunda alternativa é a que conta, pois Júlia vai demonstrar atitudes não muito típicas a alguém de sua idade, como a preocupação com a injustiça cometida pelo tio ao considerar Mozart inferior a Beethoven. Nessa altura, ela era ainda uma criança. Uma criança que rezava (ou torcia?) por Mozart, isto é, tal como o músico, tinha autodeterminação e uma rebeldia favorável à criação.

A palavra “chave” pode, então, assumir o sentido de “chave de leitura”, mas ela aparece também em outros contextos, como, por exemplo, a chave explicativa deixada pelo professor de matemática em sala de aula: “Deixava-lhe na mão uma chave, uma fórmula que abria o universo, e ia-se embora, como se nada fosse” (1999, p. 73). Essa chave configurou-se para Júlia como reveladora de muitos assuntos que lhe pareciam misteriosos, como a música das esferas e a harmonia do universo, bem como lhe possibilitou a abertura para a experiência amorosa.

Por outro lado, há na narrativa menção às chaves que servem de instrumento para manter a personagem tio Eurico livre ou presa:

Porque as chaves do quarto ele não fazia desaparecer nem perdia, trazia-a sempre no bolso do casaco ou das calças, outras vezes ao pescoço, presa por um cordel ou uma gaita. Ou escondia-a, noutras ocasiões, quando ficava mais tenso ou o coração lhe adivinhava algum perigo. (GERSÃO, 1999, p. 9-10)

Uma de suas preocupações eram as chaves. Deitava fora todas as da casa, incluindo a da porta principal, porque tinha medo de que o impedissem de sair. (p. 17)

As chaves faziam com que Eurico sentisse que exercia poder sobre algo, pois com elas seria capaz de manipular sua liberdade, esquivando-se da interdição imposta a ele pela irmã e pelo cunhado em virtude de seus distúrbios mentais. As chaves eram, pois, o instrumento responsável por torná-lo livre, dono de suas próprias vontades.

Não é por acaso a presença desse signo na narrativa, com distintas funções e efeitos de sentido, ora apontando para o abstrato, ora para o concreto, o simbólico e o pragmático. Chaves de leitura e caminhos simbólicos de abertura, elas constituem um elemento primordial que a autora deixa para nós, leitores, por meio das vozes do narrador e das personagens, que funcionam como pistas que nos despertam para a leitura, ou justamente a chave que sugere o tom dela (leitura). Mas a escrita não abre a porta; cabe, pois, ao leitor, girar a chave por si próprio.

Nessa mesma linha de pensamento, o trecho: “Mas quem soubesse ouvir perceberia o que estava para lá da superfície, e esta apenas dissimulava sem realmente esconder, como um pedaço de vidro transparente” (GERSÃO, 1999, p. 12), soa como uma sugestão dessa escuta atenta do leitor ao que a narrativa traz para além da aparência. Ou seja, além da música, explicitamente referida, também havia algo a mais para significar. Somente com ouvidos afinados é possível atingir mais profundamente as potencialidades que o texto literário tem de desreferencialização, atravessando a camada externa para adentrarmos as profundidades do texto.

O exercício auto-reflexivo que o texto encerra sobre si mesmo conflui, também, para uma reflexão a respeito da utilidade das mãos – parte do corpo de grande importância para a concretização das idéias produzidas na mente. Acompanhemos o trecho:

Ia continuar mas o entrevistador interrompeu-a. Parecia agora fascinado pelas mãos: havia pessoas que conduziam máquinas, transportavam pedras, tratavam doentes, assentavam ladrilhos – não seriam essas mãos mais úteis?

Essa questão era muito relativa. [...] 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, 1999, p. 55)

Nessas palavras, contidas na entrevista da escritora, podemos notar que o exercício da escrita vem caracterizado por uma relação metonímica com as “mãos”. Elas estariam, assim, atuando como “representantes” da literatura em si, literatura que tem seu lugar assegurado entre outras diferentes atividades que se utilizam também das mãos. Em outro momento, quando Júlia encontra-se no lar de velhos em que Palrinha havia se recolhido, há a retomada do substantivo “mãos”, agora em forma de fluxo de consciência ocasionado pelo fato de a menina ter reparado nas mãos machucadas do amigo: “(A mão, pensou de repente. Um momento de triunfo sobre o teclado, o som levantando-se e subindo, alto como uma catedral. A música enfim domada, cabendo dentro da mão. Que no instante seguinte estava morta. As efêmeras mãos humanas. As suas).” (1999, p. 86). As mãos humanas são, de certo modo, essenciais para a concretização da obra de arte, contudo são passageiras, efêmeras, ao contrário da maioria das obras que, quando portadoras de qualidades estéticas, perduram *ad infinitum*.

As chaves, as mãos, os teclados – elementos fundamentais no texto de Teolinda, que confere a esses signos uma significação plural, transformando-os em peças importantes para o jogo da linguagem. Além desses, também há outros que possuem uma carga significativa muito grande e que estão relacionados aos órgãos dos sentidos. Quando Júlia saía de casa para escapar das aporrinhações de seus tios, o narrador nos conta que a menina ia **ver** as árvores balançarem e **ouvir** a chuva que estava a cair:

“Então ouvia a chuva. Ouvir era uma absoluta atenção às coisas. [...] E depois o som acontecia: a chuva, o vento, o mar. O vento nas folhas, no caminho de terra, nos telhados, na chuva. [...] Mas ouvir não era separado de ver, sentir ou entender”. (GERSÃO, 1999, p. 14). O estabelecimento dessas relações ilustra a sensibilidade aguçada de Júlia e é indicativo do seu processo de aprendizagem. Assim, a menina vai entendendo o mecanismo do mundo: “As muitas vozes das coisas. Vozes de Bach, jogando umas com as outras, cruzando-se, convergindo, divergindo. Puro jogo, como o do mar e das ondas. Assim o mundo era feito”. (GERSÃO, 1999, p. 15). As muitas vozes das coisas, as muitas vozes da narrativa. Assim ia se fazendo também, conforme nossa leitura, o texto literário.

As ondas que estabelecem um jogo com o mar também nos remetem às ondas responsáveis pelos fenômenos acústicos, que propagam a música, assim como a enunciação narrativa também vai operando seus ritmos e fluxos para ser acompanhada pelo leitor. Exemplo disso será visto no capítulo três, em que trataremos de alguns aspectos musicais presentes na obra de Teolinda.

N’*Os teclados* (1999), ora somos os jogadores, ora somos as peças de seu mecanismo de funcionamento. A aventura da menina com o teclado, como já colocado anteriormente, é semelhante à aventura do leitor perante o livro, uma frase que remete à outra mais longínqua ou anterior, que nos levam a dimensões inesperadas, temas que vão e voltam modificados. Uma frase ou uma só palavra são capazes de nos revelarem uma imensidão de significados, “como se o bater de asas de um inseto fizesse rebentar uma tempestade à distância” (GERSÃO, 1999, p. 30).

Na narrativa de Teolinda detectam-se momentos em que se observa a encenação da própria linguagem, uma vez que as palavras não apenas expressam algo, mas performatizam as cenas descritas, combinando os recursos que a língua oferece e o

espaço gráfico configurado na página do livro. São travessões, chaves e parênteses abertos que podem sugerir-nos até mesmo o abrir das cortinas de um espetáculo, no qual a linguagem seria uma das personagens principais, ao lado da música. As duas estariam em um mesmo patamar, que é aquele em que Barthes (1987) coloca a literatura, ou seja, um lugar em que não há hierarquias, mas sim uma libertação por meio da expressão artística. Tais *performances* serão analisadas mais à frente, no terceiro capítulo. Por ora, atentemos para o trecho que retrata o final de uma aula de Júlia com seu professor de piano, Claudemiro Palrinha:

Havia sempre depois lugar para a conversa. Ou ela tomava como tal o que talvez não fosse. Palrinha gostava de falar e disparava em torno da forma sonata – os andamentos, o jogo dos andamentos entre si, dos temas expostos, desenvolvidos, reexpostos, como personagens num palco, entrando e saindo atrás de uma cortina. Tudo ficava muito claro, e vinha ao encontro do que ela pensava: a música era imensamente livre, mas por outro lado até certo ponto previsível. [...] Uma vez escolhida a tonalidade, a partitura tinha por assim dizer um destino traçado. (GERSÃO, 1999, p. 47-48)

Aqui, aspectos característicos da forma musical sonata são aproximados a personagens em um palco, por suas exposições e reexposições, o que nos permite considerar que essa comparação também pode ser estendida às personagens e a outros elementos de uma narrativa, pois também entram e saem de cena e se relacionam entre si tal como os andamentos musicais. A analogia, portanto, faz-se novamente entre música e literatura. Já o fato de a música ser livre e ao mesmo tempo previsível nos remete tanto às chaves que nos auxiliam a abrir as portas do universo ficcional, quanto às palavras, anteriormente citadas, da escritora Helena Estevão, para quem música e literatura são dotadas de liberdade e determinismo, de racionalidade e paixão.

São muitos os aspectos que configuram o texto metaficcional, como (dentre outros) alguns mostrados aqui: a auto-reflexão, a presença do leitor e da teoria, mas talvez o mais importante de todos eles seja mesmo o fato de nos oferecer uma rica experiência estética, inserindo-nos, dentro de seu universo criativo. A correlação entre música e literatura n'*Os teclados* colocou em destaque o processo do fazer artístico e seus componentes. A própria teoria passou a ser um elemento inerente ao texto, e a atuação do leitor ganhou ênfase na medida em que passou a ser objeto de discussão interna à narrativa, atuando como leitor, intérprete e ouvinte ao mesmo tempo.

2. TONS CONSONANTES E DISSONANTES: NARRADOR E PERSONAGENS

2.1. NARRADOR: MAESTRO DAS DIVERSAS VOZES

Cada vez mais a narrativa contemporânea solicita ao leitor analisar a instância do narrador, por conta de sua atuação diversificada. Os textos da atualidade chamam-nos a atenção para suas vozes narrantes (e errantes...) devido à fluidez com que elas operam, tornando-se praticamente impossível delimitarmos uma só voz em uma narrativa moderna. Na tradição literária, o narrador sempre ocupou papel de destaque na concepção de uma obra, tendo em vista que, teoricamente, é ele quem nos coloca a par da trama ficcional e de seus componentes. É, portanto, uma instância relevante no estudo de qualquer narrativa, sobretudo de meados do século XIX em diante, quando sua presença vem se tornando mais atuante e variável, em detrimento dos narradores padronizados encontrados em textos dos séculos anteriores.

De acordo com Sebastião Augusto Rabelo (2005, p. 6), até o século XVIII as atitudes narrativas eram de raízes tradicionais e se estenderam para o realismo de grande parte das obras do XIX. O narrador convencional era onisciente e onipresente, e quase sempre sabia muito mais da vida das personagens do que elas próprias. Segundo o autor, em meados do décimo nono século é que começaram a surgir novidades em sua postura, em decorrência da fragmentação de valores que o mundo começou a sofrer, e continua sofrendo até hoje.

O narrador que, de maneira predominante, encontramos nas narrativas contemporâneas não pode mais ser considerado plenamente onisciente nem onipresente,

pois deixou de ser uma instância sólida e facilmente decifrável. Os textos trazem várias vozes, que muitas vezes se entrelaçam sem que haja nenhum registro discursivo para diferenciá-las, como sinais de pontuação, por exemplo.

O narrador contemporâneo passou a experimentar o discurso partilhado, o que traz como implicação um envolvimento muito maior do leitor, reafirmando-se, assim, um dos traços da metaficção, a ênfase no pólo da recepção do texto. Diferentemente dessa postura, há um narrador que informava tudo ao leitor, que, por sua vez, sentia-se seguro e não necessitava de participar ativamente da recriação textual.

Conforme Rabelo (2005, p. 20), o leitor, distante da onisciência reveladora da “verdade”, se vê obrigado a participar da leitura como um co-autor e intérprete da narrativa, sobretudo de um texto que se oferece de modo aberto e fragmentário, o que os teóricos da recepção, como Iser e Lotmann, denominam de gesto suplementar, o qual tem o intuito de preencher os vazios deixados pelo discurso. Para o crítico acima citado, tanto o narrador quanto o leitor devem descortinar o real difuso do mundo moderno por meio de experiências que suspeitem dessas verdades. Como nos dias de hoje não há mais meios de se apresentarem verdades absolutas, uma vez que até o conceito de verdade foi e continua a ser colocado em xeque, a matéria narrativa passa, então, a ser captada como que por um caleidoscópio, de acordo com a multiplicidade de vozes que a integram. O narrador fixo perde seu espaço e função, pois o que está sendo narrado só é capturável enquanto processo, devir instável e pouco palpável.

O fato de o título da obra de Teolinda ser apresentado de forma pluralizada (*Os teclados*) pode indiciar uma multiplicidade de vozes, sobretudo se pensarmos na aproximação do texto com a música, que traz em sua composição diversas tonalidades. Não há uma voz exclusiva, e o texto literário torna-se uma orquestração polifônica, em que os diferentes tons oferecem diferentes possibilidades de interpretação da escuta, por

parte dos leitores. Às vezes, essas vozes soam como notas que se agrupam e formam uma partitura-livro, ou um livro-partitura, cuja linguagem devemos não somente saber ler, mas também ouvir. Maria Heloísa M. Dias (1999, p. 244) aponta que o leitor dessa narrativa deve “afinar também os ouvidos para a escuta de uma linguagem que se renova, ganhando outros impulsos e vibrações”.

Um dos procedimentos discursivos que contribui para essa orquestração singular é o discurso indireto livre, aliás, muito utilizado em obras contemporâneas por possibilitar aos autores efeitos mais expressivos que os discursos direto e indireto, conforme aponta Carvalho (<http://www.filologia.org.br/abf/volume3/numero1/05.htm>). Esse estudioso ressalta que o discurso indireto livre é um instrumento estilístico-literário profícuo, pois permite uma narrativa mais fluente e fornece ao narrador mais condições de manipulação dos fatos. Tal recurso narrativo também promove maior proximidade entre a obra e o leitor, uma vez que as personagens são apresentadas ora de um ponto de vista exterior, ora interior a elas. Porém, embora predominante, esse tipo de discurso adquire feições próprias no texto de Teolinda Gersão, assim, o examinaremos de acordo com suas vozes narrantes e os efeitos que geram no todo narrativo.

A narração começa com um tom rememorativo: “Em criança ela rezara por Mozart” (GERSÃO, 1999, p. 7); fala-se, pois, de um tempo passado, em que a protagonista, Júlia, ainda estava na idade infantil. Portanto, o início parece prometer um distanciamento do narrador em relação aos fatos e à personagem. A voz, nesse caso, não se apresenta como sendo exatamente da personagem, mas de um narrador outro, cujo olhar acompanha a trajetória da menina até ela alcançar a adolescência. Mas, paralelamente, essa mesma voz que conta sobre os acontecimentos da vida de Júlia também dá lugar à voz das personagens, sobretudo da garota, configurando uma mistura de vozes que, por vezes, aparenta tratar-se de uma só.

Por outro lado, existe também uma certa onisciência do narrador, o que lhe permite fornecer pormenores dos familiares de Júlia, tendo em vista a precisão de detalhes com que descreve as cenas. Entretanto, tal saber se relativiza ou divide espaço com as vozes das personagens, que também atuam, embaralhando as fronteiras entre as instâncias narradoras:

Assim, a Arménia não ouvia a tia sibilar, à boca pequena, amarrando com força o lenço em volta da cabeça: Criatura estúpida, imbecil, velha taralhoca, nem a tia Isaura ouvia a Arménia deixar escapar, pelas gengivas podres, nos intervalos sem dentes: cada vez mais parva. Ninguém aturava isto. Nem eu aturo mais um dia. (GERSÃO, 1999, p. 9)

Percebe-se aqui a modulação de três vozes, a de Isaura, a de Arménia (e a de Júlia?), sendo que, para as duas primeiras, são utilizados os dois pontos como marca indicadora de discurso direto. Porém, embora sinalizadas, essas falas, sobretudo a de Arménia, mesclam-se à de uma terceira pessoa, na medida em que não temos condições de afirmar com certeza quem teria proferido o desabafo final “nem eu aturo mais um dia”: a própria Arménia, dada a proximidade com as frases anteriores, a voz de Júlia, insatisfeita com o comportamento dos membros da casa, ou ainda esse narrador próximo-distante que vai regendo as perspectivas e não deixa também de emitir sua opinião sobre esse cenário de loucos que está a observar.

Essa indefinição e a mistura de vozes, num desencontro entre ouvir e escutar, acabam por refletir o próprio ambiente da casa, espaço onde é impossível o entendimento entre os sujeitos, individualidades em conflito e desarmônicas.

Em outros momentos, a aproximação entre as vozes faz com que, na maioria das vezes, não haja nenhuma distinção formal entre o narrador e a protagonista, e a fala de um seja intercalada à do outro, como em uma espécie de duo, em que há a colaboração

mútua das partes. A consonância pode ser notada em trechos como o que segue, no qual é a voz de Júlia que dá o tom do discurso, e aparece no texto logo após uma fala do narrador em terceira pessoa, sem que haja nada que denote a mudança de emissor:

Muito embrulhado em palavras, utilizou à saciedade esse argumento: a vigorosa vocação musical do tio, em tão grande parte prejudicada pela falta de talento dela mesma, Isaura, sua habitual acompanhante. O que foi talvez decisivo na resolução final. Não sem antes ter havido, naturalmente, penosas discussões e alguns desaguisados e de se terem exasperado, durante meses, a defender com veemência pontos de vista opostos.

Mas foi de qualquer modo em conseqüência disso que Palrinha deu entrada lá em casa. Doze meses mais tarde, ou talvez treze.” (GERSÃO, 1999, p. 44-45).

No trecho acima, em que tia Isaura tenta convencer tio Octávio a pagar aulas de piano a Júlia, a expressão “lá em casa” denota um grau de intimidade característico de alguém que habita na referida casa, como é o caso da menina. Não há a indicação de fala no discurso direto, e soa como se ela participasse também da narração, juntamente ao narrador. A escolha pela expressão provoca estranhamento no leitor, tendo em vista que destoa da forma como vinha sendo narrado o trecho, ou seja, de um modo menos particular, mais impessoal.

Há alguns outros momentos em que a voz de Júlia se sobrepõe à do narrador, ganhando certa autonomia: “Arrancou a página do jornal, dobrou-a em quatro partes e meteu-a na pasta entre os cadernos. Voltaria a lê-la e a pensar sobre ela. Agora não. Estava demasiado enervada e perplexa. Não queria pensar.” (1999, p. 57). A partir de “agora não”, explicita-se o posicionamento da menina, decidindo-se por si mesma as suas ações, mas tal presença já começa a se insinuar na frase anterior, pois o futuro do pretérito e a manifestação de seu desejo (voltaria a ler...) não pertencem ao narrador. Essa interposição de vozes gera um efeito de proximidade entre narrador e personagem,

que têm entre si uma sintonia de pensamentos, visto que ele a acompanha em sua trajetória de inquietações, o que faz com que seja quase impossível delimitar quem é a primeira e quem é a terceira pessoa discursiva. Parte disso deve-se ao discurso indireto livre que, por constituir uma forma híbrida, ambígua, promove uma interpenetração de papéis na narrativa.

O escritor argentino Oscar Tacca, em seu livro *As vozes do romance* (1983), assinala que a distinção pessoal é uma forma equivocada de se tentar qualificar as vozes do texto. Segundo ele, caracterizar a narrativa em primeira ou terceira pessoa é insuficiente e abusivo, pois algumas formas curiosamente se entrecruzam. De acordo com o autor, “uma narrativa pode assumir cabalmente a forma do relato na terceira pessoa, correspondendo, no entanto, à mais estrita consciência da primeira. [...] Inversamente, um relato na primeira pessoa pode revestir a forma da mais objetiva visão na terceira.” (1983, p. 26-27).

N’*Os teclados* (1999), são muitos os momentos em que podemos verificar a atitude da primeira pessoa, que seria Júlia, disfarçada na atuação da terceira. A narrativa toda parece adquirir tal aspecto na medida em que as opiniões e pontos de vista do narrador e da protagonista se confundem. Mas é justamente essa indiferenciação que a escrita narrativa põe em relevo, como reflexo de um universo feito mais de dissonâncias do que consonâncias. Pelo menos no espaço familiar, o da casa de Júlia, no qual não se sabe exatamente se a protagonista atua também como uma consciência narrante ou se é o narrador quem postula suas falas por meio de sua própria voz, como se as encenasse. Como leitores, ou ouvintes dessa textualidade híbrida, não nos cabe definir ou precisar essas vozes, mas fruí-las como se oferecem.

Desde seu primeiro romance, *O Silêncio*, tal procedimento discursivo faz parte da ficção de Teolinda, tendo como um de seus propósitos materializar, na enunciação, a

dificuldade de comunicação entre os sujeitos, a não afirmação (nem afinidade) entre eles. Assim, os discursos, muitas vezes, aparecem misturados, podendo até mesmo fazer com que o leitor confunda os dois níveis de fala, uma vez que não há o compromisso com a utilização de sinais que indiquem o uso do discurso direto, como travessões e aspas, nem o uso de verbos declarativos. O travessão, por exemplo, em vez de sua tradicional colocação no início de frases, é utilizado ao final, o que configura um discurso que poderíamos designar como (in)direto.

Desobrigada de atender aos padrões da logicidade lingüística, a narrativa moderna utiliza a pontuação muito mais como sinais gráficos com aspecto estético, dotados de valor plástico, do que como ordenadores frasais. Tal particularidade será tratada mais adiante, em um capítulo destinado à apreciação dos efeitos estéticos da narrativa de Gersão.

Consideremos, agora, o seguinte trecho: “Não pude estudar, disse na semana seguinte a Mendonça, na aula que seria a última desse ano. Porque não tinha a menor vontade de tocar para que ele ouvisse. Não tenho piano em casa, mentiu.” (GERSÃO, 1999, p. 88). Nessa passagem, o que está em destaque é a posição rebelde de Júlia em relação a uma educação musical que ela rejeita, por isso o narrador deixa a personagem entregue a si mesma, expondo suas recusas, com sua própria fala. Entretanto, lá no final, o “mentiu” volta a denunciar a presença/instância do narrador, como aquela batuta do maestro que aponta para a executante da orquestra...

A utilização das conjugações equivalentes nas pessoas “eu” e “ela” sem a especificação pronominal configura-se, aliás, como um artifício para suscitar a ambigüidade das falas, como verificamos em vários pontos da narrativa. O artifício vai, portanto, ao encontro do posicionamento flexível e habilidoso do narrador, com relação

ao modo como empresta a voz às personagens, instigando a percepção do leitor para a compreensão do narrado.

Em uma narrativa com diversas vozes e múltiplos sons, percebemos que o que conta é justamente esse processo ou trânsito entre as distintas instâncias do narrar, colocadas em jogo para figurativizar a trama complexa das relações humanas, quer afetivas, quer sociais.

Muitas vezes notamos alguns ecos do discurso, como se a própria linguagem se tornasse uma “pessoa”, transformando-se em algo que vai muito além de um instrumento nas mãos de um narrador:

Estafermos, diziam os violoncelos. Não pode um homem ter um minuto de sossego em sua casa sem vir um cretino estragar tudo. (Sem vir um cretino estragar tudo, repetia, mais alto, o primeiro violino, numa voz aguda). Vão para o inferno, vão para o inferno, ameaçavam, em coro os contrabaixos. (GERSÃO, 1999, p. 8)

Aqui temos a impressão de que a própria linguagem atua como uma voz narradora (humana?), porque ecoa após as palavras do narrador, transformando-se em uma vibração a par de sua postura narrante, e faz com que o leitor atualize as tonalidades sugeridas pelos instrumentos. Assim, a frase “sem vir um cretino estragar tudo, repetia, mais alto, o primeiro violino, numa voz aguda” performatiza a sensação de um som agudo, devido à quantidade de vogais líquidas (i) concentradas na oração. Desse modo, temos a impressão de que o próprio texto se ativa e faz certo barulho, uma espécie de coro desatinado, assim como as pessoas que habitam a casa. Vozes indistintas das pessoas, ecos dos instrumentos, repetições, tudo compõe uma tonalidade polifônica para caracterizar o cenário narrado.

Ainda com relação à postura do narrador, chama-nos atenção o seu grau de sabedoria em relação ao narrado. A falta ou a demasia de informações dentro de uma narrativa podem ser apontadas como estratégias da parte de quem narra, que sempre visa a algum efeito com a omissão ou com a revelação.

São constantes na narrativa de Teolinda os questionamentos que existem em acordo com a situação de busca, engendrada pela protagonista, por sua evolução interior. Novamente aqui, muitas falas, mesmo que expressas pela voz do narrador em terceira pessoa, correspondem à personagem Júlia. Outras falas, no entanto, causam-nos dúvidas quanto a quem de fato pertencem. Vejamos o trecho: “Mas a vibração, e sobretudo a divisão da corda, eram, em si mesmas, misteriosas. Havia matemática no universo e a música era a sua forma audível e palpável? Quando julgava tocar livremente, era às leis de uma mecânica cósmica que obedecia?” (GERSÃO, 1999, p. 66-67).

Mais do que atribuir essas indagações a Júlia ou ao próprio narrador, interessamos percebê-las como verdadeiras vibrações postas na enunciação, a qual parece dividir suas cordas, em si tão misteriosas quanto o seu conteúdo. Dessa maneira, parece que ambos compartilham das mesmas dúvidas e que as atitudes da personagem geram questionamentos no narrador.

Também no trecho: “Mas talvez fosse possível trazê-lo de volta, através de um trabalho de atenção. Talvez ela pudesse comunicar com ele – na verdade, quando ele marcava ruidosamente o compasso, batendo com a colher, não estava de algum modo a comunicar?” (1999, p. 41), em que há a indagação a respeito de uma possível resolução para as “fugas” de tio Eurico, percebe-se uma indagação que poderia tanto partir de Júlia quanto do tio Eurico, em sua tentativa de comunicação com o mundo à sua volta. Mas não sozinho, pois oculto está o narrador a ajudá-lo para explicar a sua dificuldade.

Da mesma forma, temos a sensação de que as perguntas também podem ser direcionadas aos leitores, não para serem respondidas, mas para ficarem ecoando como possíveis reflexões a serem vibradas pelo ato interpretativo. Desse modo, narrador, personagens e leitor acabam compartilhando de uma mesma experiência questionadora, e a segmentação hierárquica que colocava o primeiro como detentor de todo o saber e verdade perde o sentido na medida em que ele se assume também como um ser dotado de dúvidas, que são transferidas para a sua maneira de atuar.

Quando nos são colocados alguns questionamentos de Júlia, provindos de sua grande sensibilidade para com a música, logo em seguida há uma possível resposta, como no exemplo: “E o ritmo, vinha de onde? Do corpo, talvez, do coração batendo.” (GERSÃO, 1999, p. 29). Novamente, trata-se de uma fala/voz que paira no texto, como uma nota solta, que interessa justamente por seu desapego ou pelas sugestões que deixa ecoando na narrativa. Uma voz que o texto irá recolher para projetar mais adiante, quando o sentimento amoroso for despertado em Júlia, fazendo seu coração bater em sintonia com o professor de matemática.

Segundo Rabelo (2005, p. 99), o narrador moderno precisa dividir com as personagens a experimentação que advém de um universo cada vez mais fragmentário por não ser mais dono das respostas e do conhecimento absoluto. Um não saber que o narrador não esconde dos leitores, ao contrário, exhibe-o no discurso. Quando a amiga Lúcia insiste para que Júlia faça um teste de admissão no Conservatório do professor Severiano Mendonça, o que a desagradava por completo, deparamo-nos com as seguintes palavras: “Ouvia-a encolhendo os ombros. Nada disso era possível. Além do mais o Conservatório era caro. Mas pouco depois, sem saber bem como, o teste de ambas era no dia seguinte. Lúcia de manhã, e ela às três da tarde.” (GERSÃO, 1999, p. 82). O que nos chama a atenção aqui é a expressão “sem saber bem como”, pois nos soa

como se o narrador se furtasse a explicar a maneira pela qual Júlia foi convencida a ir à escola de música, como se talvez nem ele mesmo soubesse, ou então não interessasse ao leitor saber.

A mesma voz que subtrai informações, em outras passagens do texto preocupase em corrigi-las. Observemos:

Foi um ataque cardíaco, disse Zé Marques, e Vera Santos repetiu abanando a cabeça: Um ataque cardíaco. E Laurinda Moura, não, a outra, Laurinda Candeias, disse no mercado, pousando o cesto de hortalíça: Estavam sempre a dizer-lhe que parasse de fumar. Ele perdoava ao tabaco, nunca perdoou foi ao pó do giz, respondeu Susana Rita. Afinal não morreu de uma coisa nem de outra, disse Jorge, irmão de Susana. E a mãe de Laurinda suspirou: Tudo é o que tem de ser, vá lá a gente saber por que se morre. (GERSÃO, 1999, p. 87).

O que nos chama a atenção é o concerto de vozes tentando explicar a morte do professor Rogério Souto, que vão se encadeando, complementando-se como argumentos ou temas em torno de uma nota só – a morte. Note-se a retificação feita pela voz narradora (“não, a outra, Laurinda Candeias”), que denuncia uma proximidade muito grande com a situação. A correção da informação causa um efeito de oralidade, e se constitui como um artifício para demarcar e transmitir precisamente o clima do momento da enunciação, estando as personagens em um mercado, onde há a concentração de várias vozes. É como se o trecho transmitisse, por meio da profusão de nomes, o atordoamento causado pela notícia e o alarido das diversas personagens (são ao todo sete...) em um mesmo ambiente: seriam as sete notas musicais a fazerem vibrar seus diferentes tons?

A voz que retifica também serve, às vezes, para tornar o discurso mais verossímil. Percebemos isso quando o narrador insere uma nova informação e se

garante afirmando novamente o que disse: “Nessa altura talvez parecesse já algo remota essa manhã de quinta-feira em que Rogério Souto entrara como de costume no café Palmeira e quando saíra a porta e começara a caminhar ao sol (porque era uma manhã de sol), caíra entre as mesas do passeio, debaixo dos guarda-sóis.” (GERSÃO, 1999, p. 88). Aqui, o narrador retoma a informação a respeito da morte do professor dada nas páginas anteriores, em que não havia mencionado a existência do sol, e o faz de modo a, talvez, antecipar um possível questionamento do leitor com relação a essa lacuna. Mas a informação entre parênteses também pode atuar como relevo do contraste cruel entre o fato disfórico e as condições favoráveis do tempo.

Em qualquer narrativa, o narrador é, portanto, o organizador do texto, é ele quem cede ou retira a voz de uma personagem, se infiltra em vozes alheias, oculta ou revela, enfim, manipula o relato ou o rege como lhe convém. N’*Os teclados*, a manipulação das vozes narrantes é bastante evidenciada, sendo significativo, por exemplo, o fato de a personagem Eurico, que sofre de distúrbios mentais, portanto apresentando dificuldade em se comunicar por meio de palavras, não se manifestar sob a forma de um discurso direto. A onisciência ou a falta dela, a posse ou a deficiência de informação, tudo faz parte dos movimentos da batuta que o narrador tem como instrumento enquanto contador da história. Às vezes, afasta-se da narração para que as personagens se expressem mais livremente, outras vezes participa da experiência delas, partilha que pode ser notada também quando há mescla de vozes. As diferentes vozes são como um jogo de espelhos, uma pluralidade que enfeitiça os leitores, com um “feitiço” que provém sempre de um mesmo feiticeiro – o narrador do texto.

2.2. PERSONAGENS: NOTAS DE UMA PARTITURA

Se considerarmos a personagem principal como uma partitura, seria como se ela fosse composta por diferentes notas, que seriam as outras personagens, e cada uma, a seu modo, ajudaria a constituir a protagonista Júlia. Dessa forma, poderíamos dizer que as instituições sociais que a circundam, como família, amigos, escola, seriam os compassos onde estaria inserida cada uma dessas personagens/notas. Com elas, a menina aprende diferentes lições e opta pelas que mais lhe convêm.

Nesse sentido, é natural que algumas personagens exijam mais atenção que outras. Tio Octávio e tio Eurico, por exemplo, que são, juntamente com tia Isaura e a criada Arménia, as referências de família que a menina tem, servem de parâmetros para as reflexões de Júlia a respeito de suas relações interpessoais e de seu comportamento no mundo onde está inserida. Para Dias (1999, p. 246), os membros da família da menina são como “peças/notas que se movem em desatino, cada uma com uma razão própria”. Com tio Octávio, Júlia mantém uma relação distanciada, pois ele age como um verdadeiro tirano, detentor da verdade e do poder. Como ocorre em quase todas as narrativas de Teolinda Gersão, tal personagem representa a figura autoritária própria do sistema patriarcal. Já com tio Eurico a menina mantém uma relação mais afetuosa, pois compreende suas deficiências e não o vê como uma presença tirânica e opressora, como o primeiro. Isaura, a tia, e a criada Arménia exibem uma relação desajustada, feita de brigas e praguejamentos mútuos. Esse clima desagradável na casa leva a menina a se questionar se não seriam todos loucos, o que também a impulsiona a permanecer mais tempo reclusa em seu canto em vez de exposta ao desarranjo familiar.

A atuação de Octávio na narrativa transporta-nos ao que é apontado por Roland Barthes, em *Aula* (1987, p. 10), quando afirma que a língua é um “lugar de poder” e que nenhuma fala estaria, portanto, livre de poder, até mesmo aquela que deseja contestá-lo; ele está enrustido, portanto, em todo e qualquer discurso. Octávio é, dentro de sua casa, o detentor da palavra, por isso exerce formas de dominação ou o “micropoder” foucaultiano. Para Foucault, há uma rede de micropoderes que se espalham na sociedade como poderes locais, regionais e familiares, e se comportam como Estados dentro do Estado, tornando-se os legítimos focos do poder. Diz o filósofo: “Mas quando penso na mecânica do poder, penso em sua forma capilar de existir, no ponto em que o poder encontra o nível dos indivíduos, atinge seus corpos, vem se inserir em seus gestos, suas atitudes, seus discursos, sua aprendizagem, sua vida cotidiana.” (1999, p. 131). Uma visão que, para nós, vai ao encontro da personagem Octávio.

Vários são os momentos da narrativa que mostram as atitudes autoritárias do tio, que considerava Beethoven o melhor compositor, sendo todos os outros, na visão dele, “pobres coitados”. A maneira como impõe sua vontade e gostos, como encena egoticamente sua própria figura e se eleva acima da família transparece na descrição abaixo:

O tio Oitavo. Falando pausadamente, de dedo indicador levantado, no lugar preferencial de seus discursos, que era com as costas encostadas no recorte da cômoda, do lado direito da sala. Como se o que dizia ficasse dito, de uma vez por todas, e o resto do mundo devesse acorrer obedecendo [...]. O qual, mesmo sem o arco do violino na mão e as palmas da tia, parecia estar sempre a pisar um palco, porque sabia que era ilustrado e culto. E para que todos soubessem quanto, mandara retirar a cortina da porta de vidro da estante, onde os livros se arrumavam por grossura de lombada e por altura – não sem causar um secreto desgosto à tia [...]. Mas teve, naturalmente, de respeitar a sua opinião, porque o tio Octávio exigia ser respeitado, respirava respeitabilidade da cabeça aos pés. (GERSÃO, 1999, p. 37-38)

Mais curioso ainda que a caracterização ou retrato do tio é a ironia com que Júlia caricaturiza o despotismo dele: ignorá-lo em seus ataques de soberba, considerando-o apenas um oitavo, “o tio Oitavo”, que “era uma parte pequena – oh, tão pequena – de qualquer coisa.” (p. 37). A frase interjetiva, repetindo em acordo (e acorde) o que já foi dito, corrobora ainda mais o desprezo a Octávio, uma vez que demonstra uma reação às suas atitudes, uma espécie de martelada no piano em sinal de repulsa.

As palavras de Octávio, sempre as últimas a serem ditas, deveriam ser respeitadas por todas as outras pessoas, sem, de preferência, discordar delas. Sua postura vai ao encontro do que Barthes chama de “discurso da arrogância” (1987, p. 11). Segundo o crítico, por toda parte há aqueles que são autorizados, ou se autorizam, a praticar e a fazer ouvir o discurso arrogante, que é o modo como é configurado o discurso de todo poder. Nesse sentido, tal como outras personagens da ficção da autora, Tio Octávio pode ser visto como um representante desses aparelhos que oprimem, pressionam, um exemplo típico dessas vozes que se autorizam a possuir o discurso do mando arrogante e castrador. E mais: o discurso que representa a retórica do espetáculo, de quem “parecia estar sempre a pisar num palco”.

A narrativa, desse modo, revela-nos uma família patriarcal, em que tio Octávio é a autoridade máxima, e sua voz se sobrepõe a todas as outras. Não é por acaso a rejeição da figura de tio Eurico por quase todos da casa, principalmente por Octávio: seu modo de ser alocado e marginal é uma mancha social inaceitável aos olhos preconceituosos do poder. Como contraface da moeda, Eurico é visto como um estorvo à tranquilidade burguesa da família, levando-nos a questionar, estimulados pela sugestão do narrador, sobre as razões de sua incomunicabilidade: “Talvez ele tivesse enlouquecido por não conseguir comunicar” (GERSÃO, 1999, p. 17), diz-nos a voz narrativa. Porém, sua não-comunicação só se explica em termos de linguagem verbal, diferenciando-se das outras

peessoas; por meio de atitudes, às vezes consideradas insanas, Eurico comunica-se de algum modo, já que elas revelam uma intenção, por mais estranha que possa parecer:

Às vezes, quando ela terminava, ele pegava-lhe nas mãos, voltava-as com as palmas para cima, media o comprimento dos dedos, comparando-os com os dele, batia-lhe levemente com a colher nas unhas e sorria.

Houve um dia em que se sentou ele próprio no banco do piano, carregou nas teclas e fez um esgar de desagrado. Tentou de novo, uma vez e outra, tapou finalmente os ouvidos, abanando a cabeça, e sentou-se no chão, sem olhar para ela, com um ar profundamente ofendido. De repente levantou-se e avançou na sua direção, de tal modo furioso que ela pensou que ele iria agredi-la. Mas estacou de repente e foi-se embora, batendo com a porta. (GERSÃO, 1999, p. 20)

Na bizarra atitude de Eurico insinua-se certa vontade de também tocar piano, o que lhe possibilitaria pertencer a um grupo, uma vez que praticamente todos na casa exerciam tal atividade. O “esgar de desagrado” torna-se uma expressão ambígua, que tanto pode conotar irritação por não se ajustar ao instrumento quanto indignação por esse desajuste não ter concerto, reafirmando-se sua marginalidade. A única solução possível é a fuga.

Verificando-se a relação dissonante existente entre os tios Eurico e Octávio, podemos dizer que o que ocorre é um verdadeiro apagamento da voz do primeiro por parte do segundo, duas notas em total desacordo, mas com a dominante praticamente excluindo a mais fraca: “O mal do tio Eurico era ser fraco. Tinham preenchido com as vozes deles o espaço da sua voz. Ele não falava porque não tinha espaço. Por isso fugia.” (1999, p. 41). Já a “voz” de Júlia, sob a forma do discurso indireto, diferentemente da dos outros habitantes da casa, não é castradora nem autoritária; ela se faz como elo entre o tio Eurico e o mundo, uma forma de entendimento e resolução para a sua ausência:

Mas talvez fosse possível trazê-lo de volta, através de um trabalho da atenção. Talvez ela pudesse comunicar com ele – na verdade, quando ele marcava ruidosamente o compasso, batendo com a colher, não estava de algum modo a comunicar? Nesse preciso instante, ele existia. E, se conseguia existir no instante, não havia motivo para não conseguir existir noutros instantes e ser capaz por fim de se ligar ao tempo. (GERSÃO, 1999, p. 41)

Se, por um lado, temos tio Octávio, com toda sua prepotência, seu gosto pelo poder, que estaria dentro dos “grupos de opressão” lembrados por Barthes, por outro, destaca-se a figura de tio Eurico, “vítima” do círculo opressor devido principalmente à sua incapacidade de reação. Por ser a língua o objeto em que se inscreve o poder, nas palavras do semiólogo francês, podemos sugerir que quem não tem o poder da fala é marginalizado, oprimido, e quando não – diríamos nós ao lermos a narrativa de Gersão – tratado como louco.

O contraponto do poder está na personagem Júlia, que atua como uma nota afetiva, disponível a modulações agradáveis, consonantes. Sua relação com Eurico revela essa disponibilidade; a menina auxiliava-o em suas tentativas de se comunicar por meio da música:

Bata comigo o compasso, disse de súbito, batendo as palmas.

Ele não pareceu ouvir, continuou parado, encostado à parede, com a cabeça caída sobre o peito. Ela bateu outra vez, marcando um ritmo, e como ele continuou sem dar acordo, levou-o pela mão para a sala, sentou-se no banco do piano e tocou as primeiras frases do tango *Caminito*. Uma vez e outra, até que ele pareceu entender, correu a buscar a colher de pau e começou alegremente a bater nos móveis. (GERSÃO, 1999, p. 41-42)

Em nível da microestrutura, essa ligação forte com o tio Eurico transparece nas frases curiosas em que Júlia focaliza o modo de tratá-lo: “E ela ia. Atravessava as mesmas ruas, seguia na mesma direção, procurava o mesmo banco. O tio Eu. O tio eu.”

(GERSÃO, 1999, p. 39). O primeiro “Eu”, que vem com letra maiúscula, seria uma espécie de abreviatura do nome Eurico, ou um apelido mesmo, mas o segundo “eu” indicaria a importância do tio como pessoa, como ser revelador e único para Júlia, um “eu”, que sem ter consciência disso, atua consideravelmente na formação da menina. Um “eu” visto de forma minúscula por personagens como tio Octávio, mas de forma maiúscula por Júlia.

A aproximação entre as duas personagens dá-se, principalmente, por se tratarem de “seres de exceção”, conforme estudo de Moreira (2003, p. 175), devido à “loucura” do tio, que obsessivamente tenta sumir com as chaves que podem encarcerá-lo e oprimi-lo, e devido à orfandade de Júlia, que incansavelmente tenta encontrar um sentido para a própria existência e para as suas relações com os outros. É possível dizer, enfim, que tanto Eurico como Octávio contribuem, cada qual a seu modo, no desenvolvimento da personalidade da menina, na medida em que representam modelos antagônicos e radicais. Por um lado, a arrogância e presunção conjugadas com o cultivo da autoimagem a ser passada aos demais; por outro, Eurico levou-a a compreender como o fato de não ser igual aos outros e não praticar o que é socialmente conveniente torna o indivíduo malvisto em uma sociedade hipócrita, carente de valores, que o isola de seu convívio. Também tia Isaura, que colocava a habilidade em tocar piano em um mesmo paradigma que a necessidade de arranjar um noivo, ativa a percepção da menina para o quanto as pessoas vivem resignadas, tentando se enquadrar em determinados padrões sociais. Para Júlia, seria melhor fechar essa partitura e criar uma própria.

Para avançarmos na leitura dessa partitura, faz-se necessário focalizarmos um pouco mais a personagem Júlia. A narrativa mostra uma trajetória que se inicia na fase infantil e chega à adolescência, quando ela está nos últimos anos do colégio. Como é comum às crianças, a menina tem muitos questionamentos, mas a maioria com um teor

bem diferente das dúvidas infantis. O seu espírito investigativo e criativo se abre a direções mais exigentes, talvez como uma forma de resistência contra o indigesto ambiente familiar. Assim, por exemplo, suas indagações sobre a origem do ritmo. Sempre na contramão das diretrizes e modelos impostos, Júlia não poderia ser igual à Ireninha, uma garota que “usava vestidos com folhos e um grande laço em volta da cintura, às vezes parecia ter dificuldade em respirar, era lenta de movimentos e tinha um ar assustado e gordo” (GERSÃO, 1999, p. 25).

Ireninha era uma espécie de “boneca mecânica” (1999, p. 66), fazia e reproduzia sempre o que os pais mandavam: treinar escalas, tocar para as visitas, apresentar-se em audições, enfim, aquela nota previsível, sempre a mesma. Em flagrante antagonismo com Júlia, Ireninha atua como um modelo de suplício e submissão que a protagonista exorciza. A sua recusa em tocar perto do tio Octávio se justifica pelo receio da menina de que, ao perceber o seu talento, ele teria um comportamento semelhante ao que tinham com Ireninha. De certo modo, podemos dizer que há uma opção pelo silêncio, o que pode ser diretamente ligado à sua rejeição de se enquadrar em um sistema opressor. Júlia parece desejar manter-se fora do “lugar do poder” assinalado por Barthes, fora de um mundo pensado por ela como fragmentário, onde “as pessoas não formavam comunidades e só havia valores de troca” (GERSÃO, 1999, p. 56).

Assim como Ireninha, outra personagem, Lúcia, também é fundamental para Júlia, que a via como alguém dotado de “uma secreta capacidade de passar ao lado das coisas dolorosas” (GERSÃO, 1999, p. 88). Na verdade, a vida da menina consiste em uma espécie de contraponto à de Júlia, já que inserida em uma família harmoniosa, em que “as pessoas só pareciam ocupadas em passar o tempo da melhor maneira possível” (1999, p. 61), diferente da casa tumultuada onde residia a protagonista. Lúcia representa, juntamente com sua irmã Carolina, um ideal de beleza e riqueza para as

garotas da turma; tinha os cabelos compridos e usava as melhores roupas, uma vaidade e um modo de ser que acabam por atrair Júlia: decidiu, pois, que deixaria seu cabelo crescer e um dia teria um namorado tão bonito quanto o da irmã de Lúcia.

A narrativa nos revela, porém, o caminho pessoal da protagonista, cujas opções se distanciam das futilidades das meninas de sua idade, agora já na adolescência. Sua tendência à abstração e às inquietações investigativas combinam pouco com a aparência ou pragmatismo, ainda que uma nota breve de diversão ou brejeirice fosse necessária para alimentar/amenizar o rigor ético de seu cotidiano. Assim, ela certamente teria, como a mulher do outro teclado, o seu “quinhão de felicidade individual”, os seus “momentos de sol” (GERSÃO, 1999, p. 59).

Há ainda outro andamento nessa partitura feita de muitas peças: aquele que compõe a educação musical de Júlia, representada por seus professores Claudemiro Palrinha e Severiano Mendonça, de quem podemos extrair a existência de um contraponto, por serem duas notas que se chocam. Palrinha foi certamente o que mais influenciou a vida da menina, ao lhe transmitir lições interessantes. Professor um pouco frustrado, por não ter podido aproveitar a oportunidade de se embrenhar na carreira artística, devido à artrose que lhe roubara os movimentos. Personagem quase caricatural, a começar pelos signos que compõem seu nome – incomuns, engraçados e com um signo no diminutivo – dá aulas de piano de porta em porta, “como se amolasse tesouras, consertasse guarda-chuvas ou vendesse pífaros de lata” (GERSÃO, 1999, p. 45), e tal excentricidade é o que motiva a menina a se lhe afeiçoar. Palrinha foge das convenções por seu modo insólito de exercer seu trabalho, como se dar aulas de música e ser um amolador de tesouras se equivalessem, por exemplo. Já Severiano Mendonça, até pelo próprio nome que o designa, é o protótipo do professor de Conservatório,

dotado de prepotência semelhante ao tio Octávio e com quem o relacionamento não é nem um pouco atraente para Júlia. Uma severidade que não lhe agrada.

A menção de que Palrinha dava aulas como um vendedor de pífaros de lata demonstra a fragilidade do homem que tinha seu tempo de vida contado por canários, uma fragilidade que pode ser estendida a toda a efemeridade da vida humana. Esse tipo de constatação vai servir para ajudar o processo de amadurecimento de Júlia, em seu convívio com o professor de piano.

A identificação entre Palrinha e Júlia se explica pela componente de rebeldia que ambos manifestam em seu comportamento, de modo a burlar as expectativas e os limites do senso comum e disciplina ensinados, o que se transforma em uma ética capaz de amadurecer a sensibilidade da menina. Entre professor e aluna havia, pois, uma fina sintonia, uma sinfonia.

Um dos motivos dessa afinidade, para além do espírito transgressor, é a sensação de liberdade provocada pela música, algo que Palrinha também ensinou a Júlia, pois deixava que ela exercitasse seu talento sem as interrupções típicas que o tio impunha. A música era o espaço onde ela praticava sua liberdade.

Servindo-nos de Barthes (1987, p. 17), quando afirma que a única via para deixar de ser escravo da língua é a literatura, com suas “forças de liberdade” que dependem do trabalho de deslocamento que o escritor exerce sobre a língua, julgamos ser possível dizer que a música se encontra, na vida de Júlia, em um patamar parecido ao que Barthes coloca a literatura, ou seja, um lugar onde não há submissão, mas sim libertação por meio da expressão artística; se configuraria, portanto, como o espaço onde ela seria mais mestre que escrava, conforme as palavras do crítico. Segundo a visão barthesiana, ao enunciarmos algo, somos tanto mestres quanto escravos da língua,

por termos a autonomia de elaborar nossos discursos ao mesmo tempo em que estamos presos a um sistema lingüístico que nos limita a suas regras e normas.

A relação intrínseca de Júlia com a música leva-a a um nível de profundidade que extrapola o convencional, às vezes, causando-lhe assombro:

Não lhe [Palrinha] disse que tinha medo de se afogar no teclado. De desaparecer dentro dele. Não lhe falou do seu medo de improvisar, das frases que lhe andavam na cabeça e mesmo em sonhos voltavam e não achavam solução até implodirem ou explodirem, dentro dos sonhos, não lhe disse que antes de tocar estava já a ouvir o modo exacto como deveria soar cada nota, ela ia atrás do som interior como atrás de uma luz, com a sensação desesperada de não a poder alcançar nunca. (GERSÃO, 1999, p. 48-49)

A intensidade de suas sensações diante da música se equilibra com a presença de Palrinha que a tranqüiliza no sentido de lhe servir como referência para uma melhor compreensão dos dilemas acerca da grandeza musical que se agitava dentro dela.

Outra nota consonante aos impulsos interiores de Júlia e em estreita afinidade com ela é Rogério Souto, o professor de Matemática, que consegue despertá-la para assuntos que vão muito além das equações algébricas ensinadas em classe. A sua linguagem incitante e o modo como conteúdos insuspeitados circulavam constituem verdadeiro fascínio para a menina. Ele falava da ordenação do caos que, através da medida, transformava-se em cosmos, fazendo com que o universo escapasse ao acaso, e, mais ainda, as analogias entre a estrutura do cosmos e a da música, o que atraiu de vez a atenção de Júlia. Segundo Dias (1999, p. 246), para a adolescente, as palavras do professor ressoavam como notas pulsantes de significado e eram acolhidas de maneira prazerosa. Mas além dessa afinidade com relação ao interesse por assuntos em comum, Rogério Souto desperta a atenção de Júlia para um outro ponto, o sentimento de amor, pois é a presença masculina responsável por ativar-lhe a paixão, como é típico das garotas de sua idade. Trouxe-lhe à tona o desejo de saber se um dia poderia ser amada

por alguém, inclusive por ele. Tanto que, no momento em que os dois conversavam a respeito das idéias expostas em sala, ela demonstrava outras pretensões, motivada pelo encantamento suscitado pelo mestre: “Tenho lá em casa um livro que te interessa, disse ele jovialmente, insistindo em lhe falar de livros, quando eram outras as coisas que agora a ocupavam. [...] Queria perguntar-lhe se ele poderia amá-la. Apesar de ter outra mulher”. (GERSÃO, 1999, p. 79-80)

As respostas para suas indagações amorosas ficam suspensas na pauta, assim como o contato com o livro prometido: o professor foi vítima de um ataque cardíaco, deixando a menina imersa em um mundo de desolamento e insatisfação, mais uma forma cruel de aprendizagem para Júlia: “Não havia respostas em nenhum lugar. [...] cada um tinha de ser o seu próprio caminho. Embora às vezes as pessoas se cruzassem – e esse era um instante fulgurante, como se uma luz se acendesse” (1999, p. 89). Encontros intensos, mas fortuitos, cuja duração efêmera teria de ser aproveitada ao máximo, eis o que esse contato com o professor ensina a Júlia, uma das “luzes” que fazem brilhar seu mundo interior.

Rogério Souto e Palrinha, portanto, podem ser vistos como notas de tons semelhantes na pauta musical que corresponde à vida da menina, tornando-a mais harmônica. De modo inverso, o professor Severiano Mendonça situa-se em outro ponto da escala, não correspondendo a nenhuma relação de respeito e afeto. Isso pode ser notado no texto por meio do diálogo da menina com o professor no teste de admissão do Conservatório:

Pode ir-se embora, disse ele levantando-se.
Ela continuou sentada. Paguei o teste, disse.
Mas eu não tenho tempo, disse ele irritado. Não posso perder tempo –
Dois minutos, disse ela. Eu paguei – (GERSÃO, 1999, p. 83)

Aqui podemos verificar a atitude que ela tem para com Severiano, cujo nome já denota rigidez, que é a de não se recurvar frente aos seus insultos e sua arrogância, colocando-se no mesmo nível em que ele pensa estar, uma vez que, quando ele fala, ela logo retruca, sempre na mesma moeda, não se resignando nunca.

Uma outra “luz” que se acende na vida da menina é a escritora Helena Estevão, que Júlia nem sequer chegou a conhecer pessoalmente. Conforme vimos, a menina tomou conhecimento de Estevão por meio de uma entrevista de jornal, lida enquanto aguardava o atendimento em um consultório dentário. As palavras da mulher a respeito de seu trabalho com a literatura e com um novo instrumento de escrita, o computador, ecoam em Júlia como tons de identificação, fazendo com que ela as transportasse para a sua relação com o piano. A similitude dá-se porque ambas utilizam os teclados da criação artística, e, de certa forma, compartilham questionamentos gerados pela infinidade de possibilidades que as duas artes promovem aos seus executores. Conforme Silva (2003, p. 49), os trechos do discurso da entrevistada vão dialogando com o próprio discurso de Júlia, resultando numa consonância de vozes que se acompanham por toda a narrativa, como “um piano tocado a quatro mãos”.

De acordo com Moreira (2003, p. 177), a escritora foi a responsável por introduzir na narrativa um impulso reflexivo crucial, intenso e aberto. Podemos estender esse impulso reflexivo também à vida de Júlia, pois, a partir do momento em que se deu o contato com o suplemento de jornal, a presença da escritora permaneceu firme em seus pensamentos, gerando constantes diálogos mentais entre suas próprias inquietações e as coisas ditas na entrevista. Conforme Dias (1999, p. 247), Helena Estevão tornou-se uma referência fundamental para a protagonista, tanto como imagem quanto como visão de mundo que a auxilia em busca de seu autoconhecimento. Nesse sentido, digamos que a escritora lida por Júlia atua na narrativa como uma nota silenciosa, que fica quase

inaudível, mas com poder suficiente para provocar acordes essenciais no mundo interior da personagem.

A correlação entre as duas personagens pode ainda ser notada por meio de um artifício lingüístico-discursivo, a utilização do pronome feminino “ela” para fazer referência a ambas, sem distingui-las nem precisar qual o referente:

Talvez fosse indiferente aos outros se ela ia ou não passar a vida tentando atravessar o teclado. Talvez estivesse no fundo sozinha, e a loucura fosse apenas dela.

Mas não ia mudar nada, mesmo que pudesse, no seu modo de estar. A sua vida era aquela, e de certo modo não lhe interessava o cômputo final. Faria o que se tinha a fazer e ir-se-ia embora, quando chegasse ao fim. Só isso. (GERSÃO, 1999, p. 56)

A leitura não permite afirmarmos a quem os pensamentos se referem; caberiam a qualquer uma das duas, uma vez que ambas exerciam trabalhos com os teclados. O pronome “ela”, destituído de especificidade e individualidade, passa a designar, por uma figuração metonímica, mais a arte – música e/ou literatura – do que as próprias mulheres. Na verdade, essa indistinção ajuda também a dar expressão à autonomia e autodeterminação da linguagem artística que ambas cultivam, essa “loucura” que conta com a sua própria ousadia de soluções e meios inventivos.

Também no final da narrativa, quando Júlia se despede da viúva do professor Rogério Souto, temos a intersecção das duas personagens – Júlia/Helena Estevão – acentuando a relação entre música e literatura: “Não tinham mais nada a dizer, pensou. A entrevista tinha chegado ao fim. Ou a visita.” (1999, p. 92). Aqui, a visita feita pela menina é (con)fundida com a entrevista dada pela escritora e, seja um prolongamento do pensamento de Júlia ou a voz do próprio narrador, fica evidente a forte ligação instaurada entre ambas.

Considerando, portanto, a trajetória da protagonista como uma notação musical, as personagens apresentadas neste capítulo seriam como notas de duração mais expressiva que, na música, ajudam a ampliar as frequências vibratórias. Orquestrando-se no universo da narrativa, elas possibilitam uma ampliação da existência da menina, que soube, graças à sua sensibilidade arguta, aproveitar as vozes que interessavam para sua sinfonia.

Enfim, a narrativa plena de vozes pode ser vista como uma música cheia de instrumentos, alguns de mesma base, outros de bases distintas. Narrador e personagens parecem fazer parte, portanto, de um coro em que tanto os solistas como os cantores de apoio, as atuações de fundo ou as de primeiro plano, têm a sua importância relativa ao conjunto. Cabe ao ouvinte saber estabelecer as relações entre eles.

3. HARMONIZAÇÃO DE EFEITOS ESTÉTICOS

A conjugação de literatura e música em *Os teclados* (1999) faz com que possamos detectar, no texto literário, alguns procedimentos que podem ser considerados afins aos da criação musical. O universo ficcional realça o aspecto sonoro, com a aparição de sons e referências musicais diversos, desde a presença de grandes autores como Mozart, Beethoven e Bach até o som das folhas ao vento ou dos motores de carros nas ruas, que pontuam o deslizar da escrita em uma narrativa que revela uma sensibilidade auditiva intrínseca.

Como bem lembrado por Oliveira (2002, p. 9), as aproximações entre as artes sempre fascinaram os estudiosos do fenômeno estético, e já nos textos de Horácio encontra-se uma predileção aos estudos voltados para as afinidades entre elas, mais especificamente da literatura com outros tipos de expressões artísticas. Em nossos dias, segundo Oliveira, a longa tradição horaciana deságua em tendências da literatura comparada que incentivam os recortes interdisciplinares. Quando lidos de um modo paralelo, textos provindos de sistemas sígnicos diferentes mutuamente se enriquecem e se iluminam e nos permitem constatar as possibilidades expressivas de cada uma das linguagens. Frye (1973, p. 268) recorda-nos que as ligações tradicionais da lírica são principalmente com a música, e já no Renascimento ela era associada constantemente com a lira e o alaúde.

Para Souriau (1983, p. 119), a literatura e a música têm um caráter quase complementar, e por isso podem ser múltiplas as correspondências. Compartilham, inclusive, de uma nomenclatura similar, com termos que podem ser utilizados no tratamento de ambas, como harmonia, ritmo, frase, período, tema, etc. Além disso, as duas têm como base material algo semelhante, o som, que, segundo Cupers (apud

OLIVEIRA, 2002, p. 38), pode ser representado visualmente na partitura musical e no texto impresso.

Segundo Oliveira (2002, p. 13), a música na literatura pode ser pensada sob diferentes manifestações: a música de palavras, as recriações literárias de efeitos musicais, a estruturação de textos literários sugestiva de técnicas de composição musical, como a utilização da forma sonata, do contraponto, do tema e variação, e ainda as alusões e metáforas musicais na obra, incluindo-se aí a figura do músico.

Wagner José Moreira, em “Da angústia e da solidão: o ir e vir da consciência humana” (2003), aponta que a arte musical, muitas vezes, faz-se tão presente que é o caso de questionarmos, a respeito de *Os Teclados*, quem seria de fato a protagonista da narrativa, tendo em vista que música e personagem não se separam.

Na narrativa de Gersão, a música tem substancial importância, o que a faz parecer, por vezes, a personagem principal da obra. A relação de Júlia com a música é tão intensa que são muitos os momentos em que podemos notar uma espécie de fusão entre ambas. Ainda de acordo com Moreira, a conectividade dá-se de modo natural, configurando um único ser Júlia-Música. O autor ainda aponta a correlação da distribuição das vogais *ú*, *i* e *a* nos dois nomes. A música rege o mundo da menina, e é como se as duas fossem notas de uma mesma pauta musical: “Mas se a estrutura do mundo podia ser o número, podia ser também a música. A música era matemática pura, disse ela. E era uma arte do tempo, uma forma de medir e organizar o tempo.” (GERSÃO, 1999, p. 75). A música é a estrutura que consolidava sua existência. “O mistério do som passava através ela” (1999, p. 94), fala-nos o narrador. É como se a música a envolvesse por completo, corpo e alma, fizesse parte de sua essência.

A intimidade da relação também pode ser percebida nessa passagem: “Ouvir era um segredo. Ela ouvia muitas coisas, algumas impossíveis. Por exemplo, bastava-lhe

olhar a pauta para ouvir a música lá escrita. [...] Como se dentro dela alguém tocasse” (GERSÃO, 1999, p. 13). Para Júlia, “ouvir era deixar o mundo entrar em si. Ficava sem defesa, escutando. O som seguia o seu curso e ela deixava de existir separadamente, tornava-se parte do que acontecia.” (p. 16). A música infiltra-se em sua vida de tal forma que sua existência não lhe parece provável sem os sons.

Sabemos que o vínculo de Júlia com a música não é nem de longe uma relação de consumo ou de deleite momentâneo. Essa relação quase umbilical lembra-nos as palavras de Octavio Paz em *O arco e a lira* (1982, p. 72) a respeito do ritmo, que, para ele, não é algo que está fora de nós, pois existe um ritmo original, uma “encarnação visível da legalidade cósmica” e inseparável da condição humana. Isso pode ser relacionado à Júlia na medida em que a menina era tomada por algo misterioso, que a assaltava por completo. Algo que a conectava com o pulsar do mundo e promovia sua harmonia, como se verifica em seus próprios questionamentos: “E o ritmo, vinha de onde? Do corpo, talvez, do coração batendo” (GERSÃO, 1999, p. 29). Júlia associa-o a um princípio vital, que é a batida e o funcionamento do coração. Ritmo primordial de sua existência, uma espécie de lei que rege toda a sua vida.

3.1. EFEITOS MUSICAIS

A música, para Staiger (1969, p. 23), é uma “linguagem que se comunica sem palavras, mas que se expande entoando-as”. A presença da música ecoa, também, no âmbito formal d’*Os teclados*, podendo-se identificar esses “ecos” em trechos portadores de recursos estilísticos paralelos aos de uma construção musical.

Isabel Allegro de Magalhães, em seu livro *O sexo dos textos* (1995), faz uma leitura musical a respeito de *Aparição* (1997), de Vergílio Ferreira, destacando, na obra literária, procedimentos paralelos aos da estrutura musical. Alguns aspectos lá encontrados também aparecem em *Os teclados* (1999), e por isso os utilizaremos como parâmetro de análise para nosso estudo. Porém, antes de iniciarmos tal análise, abordaremos brevemente algumas confluências entre o texto de Teolinda e o de Vergílio Ferreira.

Em *Aparição* (1997), podemos destacar a busca da personagem Alberto pelo entendimento de seus problemas com a vida, com as outras pessoas e com a arte. Notadamente, o tema da arte, assim como n' *Os teclados* (1999), também se faz presente, e é por meio da música que Alberto, do mesmo modo que Júlia, encontra uma forma de perpetuação, pois a música manifesta cadência e transcendência rumo ao absoluto.

Na obra de Vergílio também há outra personagem, Cristina, que alcança harmonia por meio da música e, em alguns aspectos, pode ser relacionada à Júlia. Com apenas sete anos, Cristina já interpretava peças de Chopin ao piano. Mesmo sem consciência disso, devido à pouca idade, Cristina representa a própria arte, pois é como se fosse propriamente uma “aparição” que, durante seu pouco tempo de vida, modificou a existência de muitos, inclusive a de Alberto. Morreu ainda criança, deixando todos muito inconformados.

A ligação dessa personagem com Júlia pode ser estabelecida tanto por sua dedicação à música quanto pela relação com o silêncio. Como veremos adiante, o silêncio, para Júlia, assume características extremamente significativas, levando-a a alcançar o espaço da ação criativa. Cristina também atinge o campo do silêncio, mas de uma maneira trágica, por meio de sua morte.

Transportando-nos, agora, para os procedimentos mencionados por Isabel Allegro (1995), ressaltamos, inicialmente, o *tenuto*, indicação de que uma nota ou acorde deve ser prolongado por tempo indeterminado, o que se detecta na narrativa de Teolinda pela sustentação de segmentos reiterados, como nos exemplos a seguir, que destacam a aventura de Júlia com as infinitas possibilidades musicais que o piano pode oferecer:

Então podia explorar o teclado. Os tios chamavam aquilo “improvisar”, mas na verdade era uma brincadeira, e quase um jogo. Que no entanto subitamente se tornava assustador: ela ia andando – **até onde, até onde?** Não havia limite, o teclado escondia o infinito.

[...]

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 [...], mas depois voltavam, insidiosamente, aqui e ali, por vezes quase irreconhecíveis – e a levavam – **para onde, para onde?** Não havia limite, o teclado escondia o infinito. (GERSÃO, 1999, p. 30-31)

Ele [Palrinha] deixava-a tocar. A lição parecia consistir sobretudo **em deixá-la, em deixá-la, em deixá-la.** (p. 49)

Outro procedimento é o *staccato*, que consiste em tocar uma nota de maneira rápida e destacada das demais, o que, n’*Os teclados*, aparece sob a forma de segmentos semanticamente ligados entre si, mas que são colocados de forma separada: “[...] de onde vinham as escalas? Ninguém as tinha inventado, estavam simplesmente “lá”, desde sempre. Mas o que significava “desde sempre”? E onde era “lá”, quando se dizia que as escalas estavam lá? E o ritmo, vinha de onde? Do corpo, talvez, do coração batendo.” (GERSÃO, 1999, p. 29). A separação das orações por pontos e vírgulas faz com que leiamos o período de modo truncado, com pausas que apartam as frases umas das outras.

Ainda nesse mesmo trecho é possível apontar outro recurso típico de composições musicais – as cadências. Cadência, segundo Arthur Jacobs (1978), é a

sucessão de acordes que dá o efeito de completar uma frase, seção ou obra musical, dando-lhes um final próprio, que pode, por exemplo, sugerir ao ouvinte se a peça continuará ou se foi concluída. É o ato de repouso que corresponde à pontuação do discurso. São consideradas fortes ou fracas de acordo com a sensação de finalização que elas criam. Desse modo, passagens como a já citada, “E o ritmo, vinha de onde? Do corpo, talvez, do coração batendo” (1999, p. 29), e “(a música, não a da chuva, a música em si mesma, era líquida ou aérea? Líquida, supunha. Sobretudo líquida, diria)” (p. 14), ilustram essa proposição, se pensarmos a interrogação, que vem logo seguida por uma afirmação, como um paralelo ao que na música se denomina cadência perfeita, que é a cadência normal de conclusão de uma peça, formada pelos acordes de dominante e tônica, que dão a sensação, a quem ouve, de finalização de uma frase. O fato de haver a interrogação pode deixar a impressão de que a frase está inacabada, mas a afirmação subsequente faz com que o sentido se torne completo, “perfeito”.

Há também, na narrativa, um momento em que podemos estabelecer uma correlação com a dinâmica musical, indicada nas partituras para destacar a intensidade sonora em que a peça deve ser executada. A dinâmica, segundo Jacobs (1978), é a relação entre as variações de intensidade dos sons musicais, correspondentes aos diversos graus de força e suavidade compreendidos entre um máximo e um mínimo de energia. Vejamos o trecho:

Quem era ele para pisar os outros? [...] Ele, que punha a sua própria fotografia na capa das partituras – o nome do compositor muito pequeno, como se fosse irrelevante [...]. Dedilhava tão bem, revia tão bem, Mozart, Bach, Chopin, Beethoven, Schubert, nada eram, o importante era terem sido DEDILHADOS POR: SEVERIANO MENDONÇA. (GERSÃO, 1999, p. 83-84)

As letras em caixa alta performatizam a elevação tonal de instantes de intensidade, como os que ocorrem na música quando há o aumento de uma gradação mais fraca para uma mais intensa, como do *piano* ao *fortissimo*, por exemplo. Assim, as tonalidades sugeridas pelo discurso são passíveis de serem atualizadas, pois, quando nos deparamos com as palavras escritas em letras maiúsculas, que visivelmente ocupam mais espaço na frase, é natural que elevemos o tom da leitura mesmo que mentalmente, se a estivermos fazendo de maneira silenciosa.

Nessa mesma passagem também podemos apontar outro efeito de sentido criado pela sintaxe lítero-musical: a enumeração dos nomes dos músicos – Mozart, Bach, Chopin, Beethoven, Schubert – é feita de modo a figurativizar o próprio dedilhado referido pelo narrador, sugerindo que cada nome destacado seja um toque nas cordas ou teclas.

Outro recurso estrutural muito utilizado na música e presente também no texto narrativo é o *leitmotiv*, que diz respeito a temas e motivos reiterados ao longo do discurso, na definição de Isabel Allegro de Magalhães (1995, p. 177). Mas a reiteração de temas e motivos não é sempre feita com o intuito de apresentá-los de um mesmo modo, o que, na opinião de Calvin Brown (apud OLIVEIRA, 2002, p. 121), provocaria uma redundância que, ao contrário do que acontece na música, seria desprazerosa ao leitor. É por isso, então, que ocorrem as variações, que são, na opinião de Brown, versões do tema coerentemente reconhecíveis como tais. O conceito de variação é básico para a teoria musical e pode ocorrer em qualquer elemento, como harmonia, andamento, linha melódica, etc. Oliveira lembra que o conceito tem sido amplamente utilizado também na análise literária, tornando-se extremamente importante para a melopoética.

A melopéia, conceito associado por Ezra Pound à linguagem, como uma de suas modalidades para o funcionamento literário, relaciona-se com a sonoridade, assim como a fanopéia relaciona-se com a imagem e a logopéia com as associações intelectuais e emocionais. Dessa forma, fala-se em melopéia quando a imaginação do leitor é saturada por um som (POUND, 1989, p. 41). No trecho transcrito abaixo, a repetição do fonema *lh* sugere uma nota sendo tocada com diferentes durações, pois ora faz parte de um pequeno vocábulo, como “lhe”, ora preenche termos maiores, como as palavras “mulher” e “olhos”.

Nesse mesmo excerto, interligado a uma passagem posterior, notamos algumas variações que dizem respeito ao sentido, como, por exemplo, as considerações de Júlia no tocante à apresentação da trapezista. A certa altura, o narrador diz:

Apeteceu-**lhe** tapar a cara e não ver, mas não conseguia despregar os **olhos** da **mulher** suspensa. Se deixassem de **olhar** ela caía, ocorreu-**lhe**. Era o **olhar** deles que a mantinha equilibrada lá em cima.

[...]

E por isso ela, Júlia, não podia fechar os **olhos**, tinha de **olhar** até o fim. Manteve os **olhos** abertos. (GERSÃO, 1999, p. 34 – grifos nossos)

Os olhos foram mantidos abertos assim como a própria enunciação mantém “olhos/olhar” como signo recorrente, fixado no acontecimento recolhido pela linguagem. É como se fosse uma nota predominante, que sempre retorna em uma partitura.

Percebemos a variação porque, na adolescência, a sua perspectiva de visão já é outra: “Não era o olhar do público que segurava a trapezista, há muito que sabia. [...] A vida e a morte dependiam do acordo entre ambos: da harmonia entre o corpo e a corda”

(p. 66). Aqui, diferentemente do trecho transcrito mais acima, o signo do olhar já não é mais necessário como elemento recorrente, pois a personagem já desfez essa relação e a superou. Nesse caso, a existência da variação, ao invés de somente reiteração, faz-se compreensível tendo em vista que a menina já havia ampliado sua capacidade de entendimento, modificando alguns dos pensamentos que manifestava na infância.

Além das variações de aspectos semânticos, nota-se ainda que a variação, nessas citações, também acontece no plano estrutural. No trecho da página 34 de *Os teclados*, anteriormente citado, pode-se verificar a repetição de vocábulos com algum tipo de alteração, como nas palavras destacadas *olhos* e *olhar*, uma vez que esta última nos é apresentada com funções variadas de substantivo e de verbo. E, para tanto, observamos diferentes construções verbais: “despregar os olhos”, “deixassem de olhar”, “fechar os olhos”, “olhar até o fim”, “manter os olhos abertos”. A própria maneira por meio da qual o trecho é narrado, com o abrir e o fechar de olhos, transmite-nos a sensação de constante equilíbrio e desequilíbrio, como se as linhas do próprio discurso fossem como cordas bambas a nos colocarem sob uma condição hesitante, irresoluta.

Diferentemente, a citação da página 66 de *Os teclados*, também já referida, conduz-nos a uma sensação de estabilidade. A congeminção das palavras “corpo” e “corda”, com a sílaba “cor” em comum, além da consonância dos sons, promove, no corpo significante, justamente o “acordo” citado no trecho, visto que as próprias palavras mantêm uma correlação fonológica entre si (**acordo**, **corpo**, **corda**). Dessa forma, a “harmonia” referida também é instaurada e faz com que o trecho seja também equilibrado.

Visualizamos ainda a construção de variações nos seguintes trechos:

Gostava de vaguear **pelo** bairro, **ouvindo** o que havia **para** ouvir – claxons de carros, motores, **vozes**, **barulhos** de oficinas, **pancadas** mecânicas, **chapas** de metal **zunindo**, **portas** **batendo**, **passos** de **pessoas** na calçada. (p. 15 – grifos nossos)

Mas não tinha vontade de tocar. Vagueou durante semanas **pelas** ruas, **tocando** apenas mentalmente [...]. **Ouvindo** os ruídos da rua (**vozes**, claxons, motores de carros, **bater** de **portas**), ou **descendo** até ao rio e **escutando** a água a **bater** no **paredão**. (p. 89).

Este último trecho retoma elementos do primeiro, como numa melodia onde certos acordes retornam, ainda que com pequenas variações. As duas passagens também podem ser caracterizadas pela concentração de alguns fonemas que aparecem de maneira reiterada (destacados nas citações com negrito), como o labiodental **v** e as oclusivas **p** e **b**, que também variam quanto à vibração ou não das cordas vocais, ou seja, entre surda e sonora.

Ainda com relação à expressividade da camada fônica dos trechos transcritos, percebemos as variações também no uso do gerúndio, que aparece em suas três formas: *ando*, *endo* e *indo*, o que intensifica a sensação de movimento presente no texto e é mais acentuado ainda pela repetição das formas, dando-nos a sensação de ininterruptão.

É perceptível também a retomada de trechos com variações no decorrer da narrativa, como é o caso de: “Em criança ela rezara por Mozart.” (GERSÃO, 1999, p. 7), retomada mais adiante, de forma a enfatizar a afirmação: “Mas à noite rezava por Mozart” (p. 10). O mesmo se verifica nas seguintes passagens:

Ele próprio não tocava quase nunca, a não ser frases soltas, para sublinhar um *staccato* ou um *legato* – aliás nem poderia tocar muito porque tinha os dedos cheios de artroses [...]. O polegar fora o primeiro, a certa altura dera conta de que não alcançava a oitava. (p. 47)

Palrinha percorria a pauta com seus dedos tortos (o polegar fora o primeiro. A certa altura dera conta de que não alcançava a oitava). (p. 68)

Aqui não há nenhuma alteração na parte repetida, como se houvesse a intenção de causar um efeito de lembrança, e a repetição atuasse como sons que ecoam, com intensidade para a personagem, o declínio ou o agravamento de sua própria condição física.

Desponta ainda na narrativa de Teolinda o recurso do *leitmotiv*, presente na utilização das diferentes acepções da palavra “chave”: a “chave do quarto”, de fundamental importância para o tio Eurico, uma vez que sua posse determinava a liberdade ou a prisão; a “chave/clave” citada por Helena Estevão, que decidia o tom de um romance ou peça musical e, ainda, a “chave-fórmula” deixada na vida de Júlia pelo professor de matemática. Assim, a narrativa em seu percurso vai sendo aberta por diversas “chaves” a pontuarem situações-chave: “porque a chave do quarto ele não fazia desaparecer nem perdia” (p. 9), “enterrando a chave num vaso do jardim” (p. 10), “umas das suas preocupações eram as chaves” (p. 17), “a loucura das chaves deitadas fora” (p. 40), “uma vez encontrado, tornava-se uma chave” (p. 52), “deixava-lhe na mão uma chave” (p. 73). Digamos que o termo “chave” assume diferentes variações semânticas da mesma forma que a “clave” varia conforme a linha em que é escrita, podendo ser classificada pelas notas sol, dó e fá. Em consequência dessa variação, os nomes das notas também são modificados conforme a clave determinante.

É, portanto, a reiteração ao longo da narrativa que faz com que o par mínimo chave/clave, no qual percebemos variação inclusive no nível do significante, possa ser considerado um *leitmotiv*, assumindo uma forte significação no texto.

3.2. SILÊNCIO: ELEMENTO AUDÍVEL

Certamente a música é um elemento de grande importância dentro da obra, mas o seu contraponto, o silêncio, também é uma “linguagem” significativa. O silêncio, de maneira alguma, pode ser visto como um espaço de tempo nulo, mas sim como um espaço de tempo suspenso e pleno de significações. Desse modo, torna-se audível, expressivo.

Em obras envolvidas com o universo musical, a existência do silêncio torna-se um componente fundamental, uma vez que representa o outro lado da sonoridade das palavras. Sabemos que o som é uma vibração, uma rápida seqüência de impulsões e repousos. E José Miguel Wisnik (1989, p. 15-16) lembra-nos que não há som sem pausa, e por ser presença e ausência, está permeado de silêncio. No som, há tantos ou mais silêncios quanto sons, do mesmo modo que sempre há som dentro do silêncio.

Na narrativa *Os teclados* (1999), o aprendizado do silêncio age como uma espécie de propiciador de reflexões, um degrau indispensável para o alcance da sabedoria. Júlia opta pela paz propiciada por ele em detrimento às aulas de piano que tio Octávio insistia em lhe dar. A personagem, reclusa em seu silêncio interior, decide produzir seu próprio teclado:

Até que teve a idéia de copiar o teclado, em papel vegetal, aproveitando uma saída mais prolongada dos tios. Reproduziu uma oitava sete vezes, decalcando-a do papel vegetal sobre cartolina branca, pintou os sustenidos com tinta da China, cortou a cartolina do tamanho exacto do verdadeiro teclado, estendeu-o sobre secretária, abriu a partitura e tocou. Era quase um piano, concluiu correndo a escondê-lo por detrás dos vestidos, dentro do guarda fato. Se conseguisse concentrar-se em absoluto, era quase um piano.

Completamente a salvo, inacessível a todos. (GERSÃO, 1999, p. 36-37)

Ângela Salgueiro Marques (2001, p. 139), em seu artigo “Os tons do silêncio em *Os teclados*”, frisa que tocar um piano feito de cartolina propicia a inserção da música no campo privilegiado do silêncio, de um silêncio que permite a realização de um processo inventivo, original, em que o som puro não necessariamente é tocado, mas apreendido e capturado. Para Júlia, “mesmo o silêncio fazia parte de ouvir – o silêncio entre uma coisa e outra, a respiração ou a pausa, antes que outra coisa acontecesse.” (GERSÃO, 1999, p. 15).

A menina escolhe incorporar o silêncio à sua maneira de viver, transformando-o em um elemento criativo para auxiliá-la em suas experiências auditivas, capaz de fazer com que ouvisse desde os sons da chuva, do vento e do mar até uma orquestra inteira, apenas olhando a música escrita em uma partitura. De forma contrária, desenvolve uma espécie de audição seletiva, pois destinava sua atenção apenas ao que lhe convinha, sem dar ouvidos, por exemplo, às imposturas do tio dominador. Trechos como: “Mas ela, na verdade, pouco ouvira” (p. 8) e “Ela não respondia, engolia a resposta e a raiva. Levantava a cabeça, desafiando-o, sem dizer uma única palavra” (p. 10) ilustram a preferência de Júlia por um silêncio apaziguador.

A escolha pelo silêncio em uma sociedade calcada prioritariamente no uso da palavra como meio de linguagem, que privilegia o dito ao invés do não-dito, causando uma verdadeira deturpação dos sons, é uma opção voluntária que faz com que Júlia adentre um campo elevado do silêncio, em que há a possibilidade de efetivação de um processo criador. Ou seja: privilegiar o não-dito, como faz Júlia, seria uma forma de resistir ao pragmatismo exigidos pela práxis para imergir noutra esfera mais abstrata. De acordo com Orlandi:

O silêncio é assim a “respiração” (o fôlego) da significação; um lugar de recuo necessário para que se possa significar, para que o sentido faça sentido. Reduto do possível, do múltiplo, o silêncio abre espaço para o que não é “um”, para o que permite o movimento do sujeito. (ORLANDI, 1997, p. 13)

Júlia, certamente, aproveita-se do silêncio para evoluir, e justamente nele encontra um “lugar de recuo”, de significação. As preces feitas a Mozart também poderiam ser vistas como um excelente modo de expressar seu silêncio, servindo-lhe como uma forma de desabafo às opiniões petulantes e autoritárias do tio. Silêncio ressonante, que funciona como um elemento saneador de seu mundo íntimo, trazendo-lhe paz e a compreensão do universo turbulento onde vivia.

Em sua narrativa *O silêncio* (1984), Teolinda também nos mostra personagens que, assim como Júlia, experimentam a ausência, seja ela de contatos pessoais ou de sons. Em determinado momento, a narrativa focaliza assim a experiência vivida por Lídia, a protagonista do romance:

Deixando entre si pequenos espaços de silêncio [...]. E então ela partia, dentro de si mesma, numa direcção alta e aguda, que de repente se desdobrava numa escala inteira. Como alguém sentado ao piano subitamente descobre as suas mãos sobre o teclado, e as mãos partem, soltas, pelos sons, experimentando todos, combinando-os de cada vez num improviso diferente, enquanto a alegria sobe, funda, e não se sabe se vem da liberdade de correr ou da possibilidade de combinar os intervalos sempre de uma maneira nova. Pequenos espaços em branco, de uma tecla para a outra, hesitando um momento, de pura expectativa. (GERSÃO, 1995, p. 51-52)

A personagem Lídia, por conta das tensões vividas em seu relacionamento amoroso, convive com o silêncio decorrente dos problemas de comunicação entre ela e seu parceiro, Afonso. O silêncio dela, assim como o de Júlia, é um silêncio criador, pois

é nessas horas silenciosas que ela experimenta a liberdade criativa de sua imaginação, tendo em vista que está livre das limitações impostas pelo companheiro.

Os “espaços em branco do piano” no trecho acima – que tanto se faz consonante com *Os teclados* (1999) – também podem ser encontrados em um texto literário, se considerarmos o espaçamento entre palavras e frases. E esses espaços, na aparência vazios, podem conter múltiplos significados. O silêncio, na música, é representado pelas pausas, que correspondem ao tempo em que o instrumento não produz som nenhum e têm sua duração relativa à duração da nota correspondente. Na construção musical, a figura da pausa é tão importante e significativa quanto a figura do som, uma vez que ela assume o papel de suavizar as cadências, dando equilíbrio a uma composição.

N’*Os teclados* (1999), podemos estabelecer uma correspondência das pausas musicais com as pausas gráficas, representadas por um espaçamento entre um parágrafo e outro. Em toda a narrativa há apenas três delas, nas páginas 57, 80 e 93 do livro. O que poderia ser apenas uma coincidência ou um acontecimento casual, e por isso passar despercebido, chama-nos a atenção por ser um elemento diferencial, em uma narrativa que, até então, não havia se preocupado em separar nenhuma de suas partes.

A primeira pausa, encontrada na página 57, interrompe a presença da menina no consultório do dentista, no momento em que está prestes a ser atendida pelo especialista. Funciona como uma marcação de que o tempo transcorreu, pois a narrativa reinicia-se da seguinte forma: “Meia hora mais tarde, de novo na rua, tudo lhe veio novamente à idéia” (GERSÃO, 1999, p. 57).

A segunda pausa, na página 80, é a que finaliza a passagem relativa à conversa de Júlia com o professor Rogério Souto, quando dialogam a respeito de assuntos abordados em sala de aula, como a música das esferas e o mito de Ér. Tal pausa engendra um valor reflexivo para a personagem, pois encerra um momento em que ela

exerce uma atividade criativa muito intensa, ao fundir a realidade empírica com uma realidade mítica, ocasionando um plano imaginativo entre o mundo físico e o espiritual, que se concretiza em suas divagações.

A terceira pausa, encontrada na página 93, ocorre após a descrição da passagem em que Júlia vai à casa do então falecido professor Rogério Souto para pedir um livro à sua esposa, dando início ao momento final da narrativa. A separação visual dessas duas passagens gera um efeito cinematográfico, em que um corte brusco marca a transição de uma cena à outra que, tematicamente, não lhe é subsequente. Essa cena final começa justamente com o que parece ser a descrição roteirizada de um ambiente: “Às cinco horas entrou na sala 3. Sobre o estrado havia um piano de cauda que ela abriu, pondo o teclado a descoberto. Mas não se sentou no banco, sentou-se no chão, de pernas cruzadas, encostada à parede.” (1999, p. 93). Esse momento marca a aceitação, por parte de Júlia, de um universo vazio de sentido e sem espaço para a transcendência, que ela só alcançaria por meio do trabalho sobre o teclado e, por isso, senta-se para tocá-lo. Mais um instante de silêncio na vida da menina, de um silêncio que é o avesso da vacuidade de sons e sentidos.

A incorporação do silêncio demonstra uma narrativa que não se define como totalmente verbalizada, mas passível de ser configurada também pelo imaginário do leitor, que tem de se esforçar para depreender as relações das palavras com seus significados e silêncios.

3.3. EFEITOS LINGÜÍSTICOS

Em *Os teclados*, além dos recursos estruturais compatíveis aos de uma composição musical, concretizam-se também procedimentos lingüísticos capazes de gerar efeitos significativos ao texto. A pontuação, por exemplo, é utilizada com o intuito de atender mais a efeitos estéticos, dotados de valor plástico, do que propiciar o funcionamento lógico e intelectual do discurso.

Vários sinais são empregados fora de seu uso padrão, como é o caso dos parênteses e dos travessões. O texto todo é permeado de parênteses, sinal de pontuação normalmente utilizado para isolar explicações, indicações ou comentários acessórios. Em *Os teclados*, entretanto, parecem adquirir valor próprio, ou imprimir um valor muito particular às orações que os integram, assumindo, também, uma dimensão mais artística, que foge da habitual:

Mas ela, na verdade, pouco ouvira. Tinha ficado a ver as borlas das cortinas, que balançavam com tanta força quando ele dava murros na mesa de camilha, e ainda muito tempo depois continuavam a balançar. Estafermos, diziam os violoncelos. Não pode um homem ter um minuto de sossego em sua casa sem vir um cretino estragar tudo. (Sem vir um cretino estragar tudo, repetia, mais alto, o primeiro violino, numa voz aguda). Vão para o inferno, vão para o inferno, ameaçavam, em coro os contrabaixos. (GERSÃO, 1999, p. 8)

Os parênteses aqui enfatizam a oração que, além de estar destacada graficamente, é colocada entre pontos finais, como um período independente, o que é pouco comum no uso desses sinais. O período isolado pelos parênteses seria uma espécie de eco das palavras anteriores (“[...] sem vir um cretino estragar tudo”), como se os violinos tocassem, repetissem num tom mais agudo a voz do tio Octávio. Desse modo, os parênteses funcionam aqui como um recurso gráfico para expressar musicalmente a atitude autoritária da personagem, diferenciando-o de outras vozes e de outras posturas. Ou seja, na poética narrativa, é importante percebermos elementos que

se organizam de modo a atuarem como segmentos fundamentais na construção da trama ficcional, sobretudo em narrativas modernas, nas quais sua singular textualidade elimina as fronteiras rígidas entre os modos lírico e dramático.

Em outros momentos da narrativa os parênteses podem assumir um valor diferenciado. Na passagem em que Júlia vê suas mãos refletidas no piano de cauda, como que em um espelho, lembrando-se simultaneamente das mãos da escritora de quem lera a entrevista, a narração é feita de forma a ilustrar o espelhamento das imagens, graças à função icônica dos parênteses:

Continuou a ir. A criada fardada abria a porta e ela entrava. Tocava piano de cauda, que tinha escrito em letras douradas *Bechstein*, e era polido e brilhante e onde as mãos se reflectiam como em espelhos. (A do outro teclado, pensava às vezes, continuando o diálogo interior interrompido. Também ela tinha consciência de que o teclado não existia, de que não se tocava com as mãos [...] como se, por um momento, no lugar das suas, fossem as mãos da outra que via reflectidas.) (GERSÃO, 1999, p. 69-70)

Todo o trecho parentético, que constitui um pensamento de Júlia, pode ser visto como um reflexo, como se o sinal gráfico criasse uma mediação entre as duas realidades, ou seja, entre as mãos de Júlia e as da escritora. Desse modo, a construção textual não apenas reflete o pensamento da personagem, mas também mimetiza o jogo de reflexos suscitado por ele, imprimindo um caráter visual ao texto.

Os parênteses aparecem também como marca de fragmentação da narrativa. Enquanto Júlia conversa com seu professor de matemática sobre a música das esferas, a estrutura do universo e outros assuntos, ele comenta sobre o mito de Ér, com suas sereias cantando e girando juntamente com as esferas, e a menina começa a imaginar-se ela própria como uma dessas sereias:

(Ela caindo dos mundos, de esfera em esfera, presa por um pé. Descendo vertiginosamente através dos planetas. Em cada um uma sereia olhando)

Ela também não tinha medida nem fronteira. Estava presa à existência, mas não fixada nela. [...]

Sabia, por exemplo, que teria amantes. [...]

(Em cada planeta uma sereia olhando. Com o rosto dela própria)

Ou talvez o contrário: nenhum dos amantes se fixaria nela, todos a iriam abandonar, um após outro. [...]

(As sereias cantavam em harmonia com o destino. Que era sempre o mais forte)

Tenho lá em casa um livro que te interessa, disse ele jovialmente, insistindo em lhe falar de livros, quando eram outras coisas que agora a ocupavam. [...]

(Elas penteavam os longos cabelos, sentadas nos rochedos. As sereias. E cantavam.)

Logo que possa procuro-o, dizia ele continuando a falar do livro. (p. 78-80).

Se juntarmos as orações insertadas nos parênteses, temos uma seqüência que se distingue do fluxo narrativo localizado fora deles, simulando o movimento de queda. E o fato de as orações estarem intercaladas ao curso normal da narrativa confere a essa queda um ritmo, como se a garota fosse caindo por etapas, e cada parêntese aberto fosse uma das esferas. Também a repetição da modalização gerundiva (“caindo”, “descendo”, “olhando”, “olhando”) intensifica, no trecho, o movimento empreendido, contrastando com os verbos no pretérito imperfeito (“cantavam”, “penteavam”, “cantavam”), que aparecem depois dos gerúndios fixando a ação das sereias, pausadamente, pausa também marcada pelas vírgulas que se sucedem.

Prosseguindo com a análise de alguns sinais gráficos em *Os teclados*, voltamos nossas vistas, agora, para os travessões. Em diversos momentos, assim como ocorre com os parênteses, eles são utilizados com um propósito que ultrapassa o tradicional emprego na língua, servindo para configurar visualmente o que vão expressar. Segundo Rabelo (2005, p. 103-104), isso pode ser apontado como um tipo de ruptura, por parte

da linguagem moderna, com a assertiva convencional que postulava esse sinal como representante da fala da personagem. É o caso, por exemplo, do trecho reproduzido abaixo, que diz respeito à ida de Júlia ao circo, onde se encantou com as peripécias da trapezista:

A senhorita Maciel, arriscando a vida, segura por um pé.
A se-nho-ri-ta Ma-ci-el (a voz parecia agora cortada, ofegante de receio e expectativa, enquanto o tambor repetia obstinadamente uma pancada única) a se-nho-ri-ta Ma-ci-el – suspensa – por um pé.
(GERSÃO, 1999, p. 34)

Os travessões aqui empregados adquirem grande força no momento em que são capazes de fazer com que nossa leitura visualize concretamente a suspensão da trapezista, não apenas pela pausa antes e depois do termo “suspensa”, como também pelo próprio espaçamento gráfico a iconizar a soltura do elemento em relação ao contexto frástico. Ou seja, isolar o vocábulo do restante da oração é significativo, pois cria um efeito visual que vai ao encontro do significado do termo.

Além disso, o trecho também traz um outro recurso estilístico marcante – o hífen. Ao se referir à senhorita Maciel, o locutor do circo parece querer causar certo deslumbramento na platéia, por isso pronuncia seu nome pausadamente, o que acentua seu entusiasmo ao fazê-lo. O narrador transmite-nos o êxtase do locutor separando o nome da trapezista, sendo que os elementos em destaque também podem figurativizar a soltura ou o desprendimento, assim como servem para transmitir certos matizes semânticos de sensibilidade pessoal, idéias e sensações complexas, além de outros intuitos expressionais. Como se pode ver, tais procedimentos de construção contribuem para o funcionamento poético da narrativa, não pelo seu conteúdo, mas pela maneira motivada de conjugar forma e significado por meio da *performance* da linguagem.

Os travessões, por vezes, também são utilizados ao final de algumas frases, o que causa certo estranhamento no leitor. Nesse sentido, demarcaremos alguns desses usos, tentando estabelecer relação com os sentidos gerados por meio da leitura. Destaquemos, para isso, alguns trechos:

Seguiu-se um tempo de perplexidades, hesitações e fúrias, até que o tio Octávio se desinteressou finalmente e desistiu de ensiná-la.

Pensei que ela podia vir a ser outra Ireninha, ouviu-o dizer à tia, atrás da porta entreaberta da sala. Parecia ter bom ouvido e afinal –

O tio Octávio. Não suportava que ele a manipulasse, lhe decidisse o destino [...]. (p. 36)

O travessão colocado no final da oração parece servir para cortar o restante da fala do tio, deixada em suspenso, já que não interessa à menina ouvir. É como se Júlia impedisse a exposição de suas lamentações que, para ela, não têm a menor importância e já são velhas conhecidas suas.

Há outra passagem em que a viúva do professor de matemática despede-se de Júlia agradecendo-lhe por sua visita: “Obrigada por ter vindo, disse. Tenho pena de não ter podido achar o livro. Ele não teve tempo – ” (GERSÃO, 1999, p. 92). Aqui, o travessão assume características de reticências, suspendendo o comentário da mulher como uma espécie de silêncio respeitoso ou um resguardo em memória ao marido, ou ainda como se a sua ausência ainda pesasse como fato incontornável e precisasse ser deixada assim, sem complemento nem explicação.

No momento em que o narrador focaliza a leitura da entrevista feita por Júlia no consultório dentário e relata as opiniões da escritora entrevistada, também encontramos o travessão ao final de uma frase:

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. [...] Mas, num mundo em que os valores eram de troca, tudo se tornara de certo modo indiferente. O leitor, como o escritor, tornara-se uma personagem rara –

la continuar mas o entrevistador interrompeu-a. (p. 55)

O travessão, nesse contexto, assinala literalmente a ação de interrupção do entrevistador para com a entrevistada. E, de certo modo, acentua o contraste entre o corte do entrevistador e a multiplicidade de idéias que a entrevistada teria a dizer para revelar sua experiência enquanto escritora.

No episódio em que Júlia vai fazer o teste de admissão nas aulas de piano do professor Severiano Mendonça, deparamos com o seguinte diálogo:

Não esperou pela pergunta: ‘Com quem estudou?’ Mendonça acabou por fazê-la já depois de ela se ter sentado no banco do piano.

Claudemiro Palrinha, respondeu.

Pode ir-se embora, disse ele levantando-se.

Ela continuou sentada. Paguei o teste, disse.

Mas eu não tenho tempo, disse ele irritado. Não posso perder tempo –

Dois minutos, disse ela. Eu paguei –

Comece, gritou-lhe, furioso, como se já estivesse a interrompê-la gritando: Chega! (p. 83)

Aqui notamos uma certa mescla dialógica, que é acentuada pelos travessões colocados no final de duas orações. É como se o processo de marcação do discurso direto tivesse sido invertido, e os sinais gráficos fossem colocados no fim, ao invés de entrarem no início das falas. Isto nos remete a uma interpretação desses sinais como indicadores do clima do teste ao qual Júlia estava submetida, que não era nada agradável, tendo em vista a soberba e a irritação do professor. Os sinais aparecem no momento mais tempestuoso da cena, nas duas falas em que não há a interferência do

narrador ao final, indicando que as personagens manifestam-se de forma direta. O interessante a destacar, para além desses efeitos formais, é o que tal construção pode sugerir para a semântica da trama: afinal, o descontrole e irritação dos interlocutores (iconizados pela inversão no uso dos travessões) apontam para o antagonismo entre Mendonça e Palrinha, aquele a competir com este e a querer se impor diante de Júlia.

O contato com essa e com outras obras de Teolinda Gersão permite-nos dizer que os jogos com a linguagem e seus artifícios são uma marca em seu trabalho literário. Esse tipo de jogo empreendido com a pontuação é presença constante em seus textos, como também outras soluções estéticas postas em prática em suas narrativas, sejam contos ou romances. São orações que terminam sem ponto final, ou então com sinais pouco usuais, como os demonstrados neste trabalho, ou ainda orações que começam com letra minúscula, o que lhes conferem um caráter narrativo fragmentário. Nesse sentido, podemos dizer que em *Os teclados*, assim como em outros textos da autora, sua escrita abre-se a um experimentalismo formal, nada programático, evidentemente, mas afinado ao propósito maior de transformar a narrativa linear em outro espaço textual, onde os fragmentos e descontinuidades criam efeitos de sentido.

Os efeitos estéticos utilizados pela autora para orquestrar a sua obra, aqui examinados, revelam a tessitura bem tramada dos universos musical e lingüístico. São técnicas de escrita que nos permitem estabelecer correlações com técnicas de composição da música, de modo a tornar o texto literário um espaço/corpo permeável à contaminação pelos procedimentos da arte dos sons. Mais uma vez, podemos afirmar que estamos diante de uma poética narrativa que encena suas formas de expressividade, deslocando o funcionamento lingüístico para outras esferas nas quais se conjugam efeitos visuais e sentidos imprevisíveis.

De qualquer modo, esses diferentes efeitos são como arranjos construídos em uma composição para torná-la mais cativante e atuante. Teolinda Gersão reúne os teclados da criação artística de modo singular, sintonizando as duas artes em uma obra onde os sons e as palavras vibram com toda a intensidade.

FECHANDO O LIVRO E O PIANO

A análise de uma obra literária, por conta da natureza significativamente múltipla do objeto (texto literário), implica uma pluralidade de possibilidades às quais podemos nos deter ao longo do percurso crítico, interpretativo. *Os teclados* constituem uma narrativa rica em caminhos a serem percorridos, em notas a serem tecladas, desafiando nosso olhar para a abertura da percepção relacionada à leitura e à audição, para a captura de seus aspectos visuais e acústicos.

São diversos sons que vibram no texto, tanto no formato de vozes narrativas quanto como notas em uma partitura, que confluem para a constituição de uma obra que, assim como ocorre com a música, é resultante de um conjunto harmônico de instrumentos ou vozes. Há, portanto, uma ressonância profundamente musical, que perpassa o nível temático, adentra o nível estrutural e se infiltra nas camadas das microestruturas do texto, promovendo a dimensão metaficcional. Assim, a música torna-se um elemento de valor substancial para a instauração do discurso auto-reflexivo, atento a seus mecanismos de construção; atua como uma personagem, promovendo, por meio de sua consciência enquanto objeto artístico, um prolongamento das reflexões acerca de si para a própria literatura.

Considerando algumas narrativas metaficcionais evidentes, ou seja, aquelas que têm consciência de seu caráter de ficção, percebemos que *Os teclados* não podem ser assim considerados, uma vez que o discurso metaficcional nos é colocado de maneira mais sutil, mas não menos eficiente. A existência de uma entrevista com uma escritora de romances empreende o discurso auto-reflexivo, de modo que nenhum leitor, ao ler a

obra de Teolinda, deixa de notar o viés metalingüístico do texto, participando conjuntamente das reflexões.

Ao estudarmos textos teóricos em que desponta, como preocupação central, a metaficção, percebemos quão difícil (senão impossível) é querer encaixar o texto de Teolinda em alguma classificação teórica, uma vez que a “teoria” é algo que se engendra no próprio corpo textual, ou seja, em sua tessitura. Lembrando o que dissemos no início desta dissertação, estudiosos como Linda Hutcheon ressaltam que as referências teóricas para o estudo da metaficção oferecem pouca ajuda concreta, uma vez que textos auto-reflexivos exigem que nos voltemos diretamente a eles. Mesmo se evitando o radicalismo a que tal postura pode levar e atentando aos seus riscos, é possível dizer que a narrativa metaficcional acaba por instituir novas formas de abordagem crítica e, não menos importante, novos caminhos teóricos para dar conta dos procedimentos que ela coloca em cena.

Qual seria, então, essa “teoria”? Aquela que se propõe como processo e não como produto, como busca ou um devir e não finalização, aquela que estende até o limite do impossível as cordas de sua rede estrutural, criando dissonâncias, consonâncias, (des)concertos, (des)arranjos, saltos e continuidades, (in)coerências.

Nesse sentido é que podemos conceber um texto literário como espaço aberto às experiências em afinidade com as composições musicais, como o uso do *leitmotiv*, motivos e temas recorrentes no percurso narrativo, além do uso de outros aspectos provenientes da música. Lançar mão dos teclados da música e da escrita para colocar em pauta questões relacionadas ao fazer artístico como um todo denuncia a consciência atenta da autora a essa permuta cada vez mais intensa entre as artes em nossa cultura contemporânea; significa, também, abrir a literatura a um cenário mais amplo em que a

linguagem verbal pode ser pensada adquirindo outras configurações e demandando novas formas de recepção.

Tendo em vista o fato de termos enveredado pelos sons do texto, sentimos a necessidade de também abordar a ausência desses sons, ou seja, o silêncio, quer no campo temático, quer no campo estrutural. No primeiro, percebemos que o silêncio não é nunca um vazio, mas é sim despertador e reflexivo. Instância privilegiada que, no caso de Júlia, promove o processo criativo. É, portanto, uma opção, um “silêncio reacionário”, que provoca algum tipo de reação, valendo-nos das palavras de Sartre, pois a menina reage a ele, utilizando-o para amplificar sua consciência enquanto pessoa e artista. No que condiz à parte estrutural, vimos que o silêncio é demarcado sobretudo por pausas gráficas e por sinais que indicam essas pausas, como pontos finais e vírgulas em locais estratégicos, demarcando também a pausa na leitura. Em alguns casos, cabe ao leitor preencher esses silêncios, mas, em geral, ele é levado a compartilhar desses vazios e agenciar sentidos a eles.

Os aspectos auditivos que nos enveredam pelos domínios da música levaram-nos à necessidade de abordar a categoria narradora da obra, por meio da pluralidade de vozes presentes no texto, configuradora de uma polifonia tecida entre as vozes do narrador, das personagens e de elementos sonoros em geral, como músicas tocadas ao piano e buzinas de carros nas ruas, por exemplo. Percebemos que o narrador contemporâneo comporta-se de um modo aberto, desinteressado em assumir uma postura puramente onisciente, dando voz tanto às personagens quanto ao próprio texto literário, que às vezes fala por si mesmo, dificultando o processo de identificação da voz por parte do leitor.

Dessa forma, adentramos também o universo das personagens, estabelecendo conexões com elementos musicais, como se a protagonista Júlia fosse uma partitura e as

outras personagens fossem as notas, elementares ou não, para a constituição dessa partitura. Uma dessas “notas”, a personagem Helena Estevão, assume grande importância por assinalar o tema literário na obra, ressaltando-se, desse modo, as analogias entre música e literatura.

O fato de a metaficção ser instaurada também pela música faz com que o texto se torne um discurso híbrido, repleto de elementos significativos para as duas manifestações artísticas – música e literatura. Isso propicia que a narrativa da autora portuguesa se nos apresente como um rico material de abordagem analítica, que pode ser trabalhado de diferentes maneiras, percorrido por diferentes caminhos. Procuramos voltar nosso olhar a um aspecto pouco estudado do texto, tentando nos distanciar das perspectivas mais focalizadas na obra de Teolinda, relativas ao universo feminino e a tudo que o rodeia, seus dilemas, frustrações, aprendizados, superações, etc. Faz-se necessário, entretanto, dizer que o estudo dessas perspectivas foi substancial para a elaboração da nossa, uma vez que se estabeleceu, muitas vezes, um diálogo com a nossa voz. Por conseguinte, nossa abordagem crítica pode ser vista apenas como uma das possibilidades às quais o texto literário nos remete, restando tantas outras para serem estudadas.

Durante o percurso analítico, buscamos destacar, portanto, que a música é uma das linhas de força que alimentam o discurso metaficcional, pois tanto em uma quanto em outra linguagem podem ser consideradas reflexões teóricas sobre suas formas de composição. Não se trata, além disso, de pôr em causa a especificidade das duas formas artísticas – literatura e música – mas de examinar como as trocas entre elas acabam por iluminar melhor as suas singularidades.

Por fim, podemos dizer que, do mesmo modo que o escritor alemão Thomas Mann considerava-se um compositor literário, devido ao aspecto musical de suas obras,

pensamos que Teolinda também pode ser assim considerada, uma vez que compõe uma narrativa como quem compõe uma música. Sem distinções entre sonetos e sonatas.

BIBLIOGRAFIA

De Teolinda Gersão:

GERSÃO, T. **O silêncio**. 4.ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1995.

_____. **Os teclados**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1999.

Sobre Teolinda Gersão:

BRANCO, L. C. Encontro com escritoras portuguesas. **Boletim do Centro de Estudos Portugueses**, Belo Horizonte, v.13, n.16, p.108, jul./dez. 1993.

_____. Teolinda Gersão: a cintilância da imagem: encontros com escritoras portuguesas). **Boletim do Centro de Estudos Portugueses**, Belo Horizonte, v. 14, n. 16, jul/dez 1993.

_____. Traços de um mal estranho: a ficção portuguesa contemporânea. *Boletim do Centro de Estudos Portugueses*, Belo Horizonte, v.17, n. 21, p. 25-44, 1997.

BRIDI, M. V. Modernidade e pós-modernidade na ficção portuguesa contemporânea. **Todas as letras**, São Paulo, v.7, n.7, p.75-81, 2005.

BUESCU, H. Corpo, invisibilidade e divisão: metáforas da identidade em Teolinda Gersão e Bernardo Carvalho. **Cadernos de Literatura Comparada**, Porto, n. 3/4, p. 25-41, 2002.

CARVALHO, J. V. **Um encontro através das palavras**: leitura da obra ficcional de Teolinda Gersão. Viana do Castelo: Centro Cultural do Alto Minho, 2003.

DIAS, M. H. M.. À escuta de uma nova linguagem. **O escritor**, n. 13/14, p. 244-248, 1999.

_____. **O pacto primordial entre mulher e escrita na obra ficcional de Teolinda Gersão**. 1992, 264f. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1992.

_____. O poder, a palavra e a mulher na escrita de Teolinda Gersão. **Anais de Estudos Literários**. São Paulo, v. 2, p.190-196, 1994.

_____. A presença de elementos míticos na narrativa de Teolinda Gersão. **Notandum**, Murcia, n. 7. Disponível em: < <http://www.hottopos.com/notand7/heloisa.htm> > Acesso em: 25 abr 2007.

_____. Teolinda Gersão e a ficção portuguesa contemporânea. In: ENCONTRO DE PROFESSORES UNIVERSITÁRIOS BRASILEIROS DE LITERATURA PORTUGUESA., 13. *Actas*. Rio de Janeiro, [s.c.p.]1990.

_____. Teolinda Gersão: uma voz expressiva da ficção portuguesa contemporânea. **Letras & Letras**, Porto, v.5, n.60, p. 16, 1991. Disponível em: < http://infotrac.galegroup.com/itw/infomark/1/1/1/purl=rc1_MLA_0_N2811019776&dyn=5!xrn_1_0_N2811019776?Z3950=1&sw_aep=capex78 > Acesso em: 30 mai 2007.

DUARTE, O. M. C. Teolinda Gersão: a escrita do silêncio. **Repositorium**, Braga, 2005. Disponível em: < <https://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/5620> > Acesso em: 01 mai 2007.

FLORY, S. F. V. Experimentalismo e auto-referencialidade como marcas de contemporaneidade na ficção portuguesa atual. **Revista de Letras**, São Paulo, n. 34, p. 61-72, 1994.

GOMES, A. C. O romance da resistência. **Boletim do Centro de Estudos Portugueses**. São Paulo, ano 12, n.3, p. 71-84, 1986.

JASTRZYNBSKA, A. Os guarda-chuvas cintilantes de Teolinda Gersão: um curioso jogo entre a vida e a escrita. **Quadrant**, Montpellier, n.19/20, p. 91-111, 2002/2003.

LIMA, Isabel Pires. Ainda há contos de fadas? O caso de Os anjos de Teolinda Gersão. Disponível em: http://www.teolinda-gersao.com/art_limaisabelpires.htm. Acesso em: 09 ago 2007.

LUCAS, F. Música das esferas. **Jornal de Letras, Artes & Ideias**. Lisboa, 19 out 1999. p. 21.

_____. Os sons que organizam mundos externos e interiores. Disponível em <www.teolinda-gersao.com/art_lucasfabio.htm>. Acesso em: 15 out 2006.

MAGALHÃES, I. A. A violência nas palavras. **Jornal de Letras, Artes & Ideias**. Lisboa, ano 10, n.408, p. 16-17, mai 1990.

_____. Dois exemplos: Teolinda Gersão e Agustina Bessa Luís. In: _____ **O Sexo dos Textos**. Lisboa: Caminho,1995.

MARQUES, A. M. S. Os tons do silêncio em Os teclados, de Teolinda Gersão. **Quadrant**, Montpellier, n.18, p. 133-145, 2001.

MARQUES, C. V. Teolinda Gersão no ciclo do cavalo. **Jornal de Letras, Artes & Idéias**, Lisboa, ano9, n.390, 28 dez. 1989 a 04 jan. 1990. Disponível em: <http://infotrac.galegroup.com/itw/infomark/1/1/1/purl=rc1_MLA_0_N2810946713&dyn=5!xrn_1_0_N2810946713?Z3950=1&sw_aep=capex78> Acesso em: 30 mai 2007.

MARTINHO, F. Teolinda Gersão: contadora de histórias. **Jornal de Letras, Artes & Idéias**, Lisboa, 14 fev. 1996.

MENDES, M. P. A metaleitura da voz narrativa feminina em Clarice Lispector e Teolinda Gersão. **Via Atlântica**, São Paulo, n.1, p.100-107, 1997.

MONEGAL, E. R. Tradição e renovação. In: MORENO, C. F. (Coord.) **América Latina em sua literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 132-159.

MOREIRA, W. J. Da angústia e da solidão: o ir e vir da consciência humana. **Cadernos Cespuc de Pesquisa**, Belo Horizonte, n.12, p. 173-178, 2003.

OLIVEIRA, M. L. W. Vocação e mulher ao som de teclados. **Gragoatá**. Niterói, n.18, p. 279-286, 1. sem. 2005.

PINTO, E. B. Dez Perguntas a Teolinda Gersão. Entrevista. **Seixo Review**, Fall-Winter, 2004.

SILVA, L. C. B. **Do romance de formação à deformação do romance**: o silêncio, os teclados e as horas nuas. 2003, 151f. Tese (Doutorado). Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2003.

SILVA, R. Os teclados, de Teolinda Gersão: um anjo no trapézio. **Jornal de Letras, Artes & Idéias**, Lisboa, 2 a 15 jun, p. 25, 1999.

SIMÕES, M. L. N. **Narrativa portuguesa**: em processo de fragmentação. Petrópolis: Vozes, 1975.

_____. A ficção portuguesa na proximidade do terceiro milênio. **Quinto Império**, Salvador, n.6, p. 139-144, 1. sem. 1996.

SOUSA, I. M. L. A. **Teolinda Gersão**: o processo de uma escrita. 1988. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Porto, 1988.

Geral

ANGENOT, M. et al. **Teoria literária**: problemas e perspectivas. Tradução de Ana Luísa Faria e Miguel Serras Pereira. Lisboa: Dom Quixote, 1995.

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

AUERBACH, E. **Mimesis**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BARBOSA, J. A. **A metáfora crítica**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

BARTHES, R. **Análise estrutural da narrativa**. Petrópolis: Vozes, 1973.

_____. **Aula**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1987.

_____. **O rumor da língua**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENJAMIN, W. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1937

CAMPOS, H. **Metalinguagem**. Petrópolis: Vozes, 1970.

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

CARPEAUX, O. M. **Uma nova história da música**. Rio de Janeiro: Alhambra, 1977.

CARVALHO, C. **O discurso indireto livre em Vidas Secas, de Graciliano Ramos**. Disponível em <<http://www.filologia.org.br/abf/volume3/numero1/05.htm>>. Acesso em 14 jun 2008.

CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: TOLEDO, D. O. (Org.). **Teoria da literatura**: formalistas russos. Tradução de Ana Mariza Ribeiro Filipouski. Porto Alegre: Globo, 1973. p. 39-56.

COMPAGNOM, A. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: EdUFMG, 1999.

_____. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: EdUFMG, 2003.

CORTÁZAR, J. **Valise de cronópio**. Tradução de Davi Arrigucci Júnior e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1974.

DAGHLIAN, C. (Org.). **Poesia e música**. Coleção Debates – Literatura. São Paulo: Perspectiva, 1985.

ECO, U. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

EIKHENBAUM, B. Sobre a teoria da prosa. In: TOLEDO, D. O. (Org.). **Teoria da literatura**: formalistas russos. Tradução de Ana Mariza Ribeiro Filipouski. Porto Alegre: Globo, 1973. p. 157-168.

- FERRARA, L. A. **O texto estranho**. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- FERREIRA, V. **Aparição**. Lisboa: Bertrand, 1997.
- FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1999.
- _____. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1998.
- FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna**. São Paulo: Duas Cidades, 1991.
- FRYE, N. **Anatomia da crítica**. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973
- HUTCHEON, L. **Narcissistic narrative: the metafictional paradox**. London: Routledge, 1991.
- JACOBS, A. **Dicionário de música**. Trad. de Helder Rodrigues e Manuel J. Palmeira. Lisboa: Dom Quixote, 1978.
- JÍTRIK, N. Destruição e forma nas narrações. In: MORENO, C. F. (Coord.) **América Latina em sua literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 217-242.
- KRAUSE, G. B. Da metaficção como agonia da identidade. **Confraria** (Rio de Janeiro) v.1, p.3-10, 2007.
- MAGALHÃES, I. A. **O sexo dos textos**. Lisboa: Caminho, 1995, p.171-185.
- NESTROVSKI, A. **Ironias da modernidade: ensaios sobre literatura e música**. São Paulo: Ática, 1996.
- OLIVEIRA, S. R. **Literatura e música: modulações pós-coloniais**. São Paulo: Perspectiva, 2002
- ORLANDI, E. P. **As formas do silêncio**. São Paulo: EdUNICAMP, 2002.
- PAZ, O. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PLATÃO. **A República**. Tradução de Albertino Pinheiro. Bauru: Edipro, 2000.
- POUND, E. **Abc da literatura**. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1989.
- RABELO, S. A. **O narrador: do tradicional ao moderno**. 2005, 157f. Tese (Doutorado). Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2005.
- ROANI, G. L. Sob o vermelho dos cravos de abril: literatura e revolução no Portugal contemporâneo. **Revista Letras**, Curitiba, n. 64, p. 15-32, 2004.

ROSENFELD, A. **Texto/contexto**. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 1985.

ROUANET, S. P. **Riso e melancolia**: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garret e Machado de Assis. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

SOURIAU, E. **A correspondência entre as artes**: elementos de estética comparada. Tradução de Maria Cecília de Moraes Pinto e Maria Helena Ribeiro da Cunha. São Paulo: Cultrix, 1983.

STAIGER, E. **Conceitos fundamentais da poética**. Tradução de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

TACCA, O. **As vozes do romance**. Tradução de Margarida Coutinho Gouveia. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.

TODOROV, T. **Os gêneros do discurso**. Tradução Ana Mafalda Leite. São Paulo: Martins Fontes, 1978.

VALERY, P. Poesia e pensamento abstrato. In:_____. **Variedades**. Tradução de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991, p. 201-218.

WAUGH, P. **Metafiction**. the theory and practice of self-conscious fiction. London: Routledge, 1993.

WISNIK, J. M. **O som e o sentido**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.